

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NECDET YAŞAR'IN TAKSİMLERİNDEN
HAREKETLE TANBUR ETÜDLERİ**

**KORKUTALP BİLGİN
8715005**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL**

İSTANBUL

2011

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NECDET YAŞAR'IN TAKSİMLERİNDEN
HAREKETLE TANBUR ETÜDLERİ

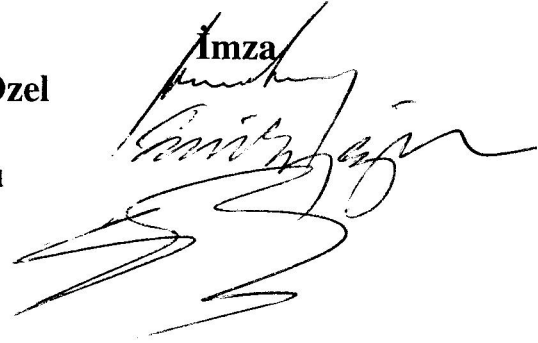
KORKUTALP BİLGİN
8715005

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 15.06.2011
Tezin Savunulduğu Tarih: 23.06.2011

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Ashıhan Eruzun Özel
Jüri Üyeleri : Prof. Ruhî Ayangil
Prof. Songül Karahasanoğlu

İmza



İSTANBUL
HAZİRAN 2011

ÖZ

NECDET YAŞAR'IN TAKSİMLERİNDEN HAREKETLE TANBUR ETÜDLERİ

Hazırlayan **Korkutalp Bilgin**

Haziran, 2011

Tanbur icracılığıyla 20. yüzyıla damgasını vurmuş bir müzisyen olan Necdet Yaşar, Tanburî Cemil Bey'den taşplaklarını dinleyerek kazandığı ve Cemil Bey'in oğlu Mesud Cemil vasıtasıyla şifahen aldığı birikimi sanatsal kabiliyeti ve çalışma azmiyle yoğurarak aşılması güç, üstün bir tanbur tekniği meydana getirmiştir. Yüksek volümle birlikte güzel bir tını elde edilmesi zor bir saz olan tanburda bunları başarmış, bunu yaparken sağ ve sol el kıvraklığını da sağlayabilmiştir. Ayrıca makamlara ve perdelere hakimiyetini yaratıcılığıyla birleştirmiş ve serbest bir form olan taksim formunda hem üslub ve melodik yapı olarak benzersiz, hem de teknik olarak çok üstün taksimler icra etmiştir. Bant kayıtları vasıtasıyla elimizde bulunan bu taksimler, tanbur öğrenmekte olanlar için teknik geliştirmeye yarayacak ve faydalanılması gereken pek çok öge barındırmakta olan eşsiz hazinelerdir. Bu çalışmada, bu öğelerden yola çıkılarak tanbur öğrenimine katkı sağlayacak temrin ve etüdler bütünü oluşturularak enstrüman öğrenimi için bir yardımcı metod önerisi getirilmeye çalışılmıştır. Necdet Yaşar'ın taksimlerinden temrin ve etüd yazımında faydalanılabilecek kısımlar tesbit edilip notaya alınmış, sonra da bu parçalardan faydalanılarak temrin ve etüdler oluşturulmuştur. Bu temrin ve etüdler metodik bir sıralamaya tâbî tutulmuş, açıklamalarla tamamlanmıştır. Bunları yapabilmek için, ilk önce tanburda kullanılan teknik hareketler teker teker incelenmiş, sonra da bunların notaya aktarmında kullanılan işaretler gereken yerlerde örnekleriyle açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler : tanbur, taksim, Necdet Yaşar, temrin, egzersiz, etüd, metod

ABSTRACT

TANBUR ETUDES BASED ON IMPROVISATIONS OF NECDET YAŞAR

Prepared By **Korkutalp Bilgin**

June, 2011

Necdet Yaşar, who is the predominant figure in 20th century regarding tanbur virtuosity, has established a hard to beat tanbur technique by combining the knowledge he got by listening to Tanburî Cemil Bey's shellac records and literally from Cemil Bey's son Mesud Cemil, with his artistic abilities and determination to practice. Necdet Yaşar has accomplished to get a high volume from tanbur while maintaining the beautiful tone, which is indeed a difficult task for tanbur playing, and at the same time he's maintained the agility of both hands. He has combined his knowledge on *maqamat* and pitches with his creativity, and has performed *taqsims* that are unsurpassed examples regarding not only the melodic structure and style but also technical capacity. These improvisations are unmatched treasures that include lots of elements for a tanbur student to benefit technically. In this thesis, exercises and etudes are built based on these elements to improve instrument learning as a cooperative method. The elements that are to be benefited for writing the exercises and etudes are scored down; after that exercises and etudes are written using these. Then these are arranged in a methodic order and coupled with explanations. To accomplish these, the technics that are used in tanbur playing are examined first, and the signs that are to be used in scoring them are explained.

Keywords : tanbur, taqsim, improvisation, Necdet Yaşar, exercise, etude, method

ÖNSÖZ

Türk makam müziği enstrümanlarında metod kavramı henüz yakın zamanda yapılan çalışmalarla yerli yerine oturmaya başlamıştır. Tanbur için bir kaç metod yazılmış olsa da tanbur tekniğini daha da ileriye götürmeyi sağlayacak teknik altyapıyı oluşturabilecek yeterlikte bir metod henüz yok denebilir. Ayrıca meşk sisteminin neredeyse tamamen ortadan kalkması sonucunda yalnız üslub özelliklerinin değil, teknik hususiyetlerin aktarım yolları da dönüşüme uğramaya başlamıştır. Bu açıdan sistemli metod çalışmalarının önemi her geçen gün artmaktadır.

Tanbur öğrenme serüvenimin bir döneminde temel problemleri aşmış ve enstrümanı ilerletme safhalarındayken teknik sıkıntılar çekmekteydim. Bu sıkıntılara cevap verebilecek bir metod veya temrinler bütünü elimde yoktu. En çok dinleyip kavramaya çalıştığım tanbur üstadı olan Necdet Yaşar'ın uyguladığı bazı tekniklerin teknik sıkıntılarım için aydınlatıcı olabileceğini farkettim. Tanbur hocam Özer Özel'in de yönlendirmesiyle Necdet Yaşar'ın taksimlerini ezberleyerek çalışmaya başladım. Ezberlediğim bu taksimlerinden beni teknik açıdan geliştirebilecek parçaları ayıklayıp temrin haline getirerek çalıştım. Bir çeşit sanal meşk olan bu yöntem neticesinde, ne kadar dikkatli olursa olsun dinleme esnasında kulağın farkedemediği bazı teknik teferruatın da daha rahat kavranabildiğini farkettim. Bu çalışmalarımın fevkalâde iyi neticeler vermesi sonucunda bu konu üzerine sistemli bir çalışma yapmam gerektiğini düşündüm ve yüksek lisans tezimin konusu olarak bu konuyu seçtim.

Bu çalışma konusu seçilirken, Necdet Yaşar'ın taksimlerinde göstermiş olduğu üstün tekniği müzik yazısı olarak ifade edebilmek ve akabinde bunu tanbur tekniğini geliştirici mahiyette yeniden değerlendirebilmek amaçlandı.

Bu konuyu seçmem ve çalışmalarımı gerçekleştirmemde yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Yrd.Doç. Aslıhan Eruzun Özel'e, tanbur hocam Sayın Öğr. Gör. Özer Özel'e, can dostum Sayın Okan Yunusoğlu'na, müzik konusunda her zaman destek verip yönlendiren hocam Sayın Prof. Ruhî Ayangil'e, yüksek lisans tezim için bu konuyu seçtiğimde beni yüreklendiren ve hiç bir zaman desteğini esirgemeyen hocam Prof. Necdet Yaşar'a teşekkürü borç bilirim.

Korkutalp Bilgin

İstanbul, Haziran 2011

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
2. TANBURİ PROF. NECDET YAŞAR	4
2.1. Hayatı Ve Yetiştği Çevre.....	4
2.2. Tanbur Öğrenimi ve Etkili Olan Faktörler.....	5
2.3. Necdet Yaşar'ın Tanbur İcrasının Teknik Özellikleri.....	7
3. TANBUR TAKSİMLERİNİN ANALİZİ VE NOTA YAZIM YÖNTEMİ	12
3.1. Tanbur İcrasında Kullanılan Teknikler Ve Notada Gösterilişleri.....	12
3.2. Tanbur Taksimlerinin Tesbiti, Seçimi Ve Sınırlandırılması.....	25
3.3. Taksim Parçalarının Notaya Aktarılmasında İzlenen Yöntem.....	27
3.4. Temrin Ve Etüd Yazımında İzlenen Yöntem.....	28
3.5. Teknik Açıklamalar.....	30
4. TEMRİN VE ETÜDLER	31
5. SONUÇ	61
KAYNAKÇA	67
EKLER	70
Ek 1. Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Tesbit Edilen Parçalar.....	70
Ek 2. Nota dosyalarını içeren CD.....	89
Ek 3. Kavram Lügati.....	90
ÖZGEÇMİŞ	94

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 3.1:	Apojiyatür..... 12
Şekil 3.2:	Açıyakatür..... 13
Şekil 3.3:	Mızrapsız alt çarpma..... 14
Şekil 3.4:	Mızrapsız üst çarpma..... 14
Şekil 3.5:	Çekme..... 14
Şekil 3.6:	Mızraplı üst çarpma..... 15
Şekil 3.7:	Mızraplı alt çarpma..... 15
Şekil 3.8:	Sessiz çarpmalar..... 15
Şekil 3.9:	Zayıf alt mızrap..... 16
Şekil 3.10:	Tril ve açık yazılışı..... 16
Şekil 3.11:	Grupettonun açık yazılışı..... 17
Şekil 3.12:	Tremolo, birinci şeklin açık yazılışı ve ikinci şeklin açık yazılışı 18
Şekil 3.13:	Hızlı glisando..... 22
Şekil 3.14:	Yavaş glisando..... 22
Şekil 3.15:	Çabuk glisando..... 22
Şekil 3.16:	Gecikmeli glisando..... 22
Şekil 3.17:	Arpejlerin Açık Gösterimi..... 30
Şekil 4.1:	Temrin (Kürdîlihiczakâr, 5.24)..... 32
Şekil 4.2:	Temrin (Nihavend 3, 0.04)..... 33
Şekil 4.3:	Temrin (Nihavend 4, 0.06)..... 33
Şekil 4.4:	Temrin (Nihavend 4, 0.06)..... 34
Şekil 4.5:	Temrin (Nihavend 4, 0.06)..... 34
Şekil 4.6:	Temrin (Nihavend 4, 0.06)..... 35
Şekil 4.7:	Temrin (Nihavend 5, 1.19)..... 35
Şekil 4.8:	Temrin (Nihavend 5, 1.19)..... 35
Şekil 4.9:	Temrin (Nihavend 5, 1.19)..... 36
Şekil 4.10:	Temrin (Nihavend 1, 0.19)..... 36
Şekil 4.11:	Temrin (Nihavend 2, 2.55)..... 36
Şekil 4.12:	Temrin (Nihavend 2, 2.55)..... 37
Şekil 4.13:	Üst teller için mızrap temrini (Nihavend 1, 0.38)..... 37
Şekil 4.14:	Temrin (Bestenigardan hüzzama geçiş, 1.39)..... 37
Şekil 4.15:	Temrin (Bestenigardan hüzzama geçiş, 0.00)..... 38
Şekil 4.16:	Dörtlü mızrap temrini (Ferahfeza müşterek, 1.28)..... 38
Şekil 4.17:	Hızlı glisando temrini (Nihavend 5, 1.17)..... 38
Şekil 4.18:	Hızlı glisando temrini (Nihavend 5, 1.17)..... 39
Şekil 4.19:	Dörtlü mızrapla temrinler (Nihavend 5, 1.19)..... 39
Şekil 4.20:	Temrin (Nihavend 5, 1.19)..... 39
Şekil 4.21:	Temrin (Nihavend 5 1.17)..... 40
Şekil 4.22:	Temrinler (Hicaz, 2.03)..... 40
Şekil 4.23:	Temrin (Nihavend 5, 2.01)..... 40

Şekil 4.24:	Temrin (Nihavend 1, 3.07).....	41
Şekil 4.25:	Sessiz çarpma ile kromatik temrinler (Nihavend 2, 3.39).....	41
Şekil 4.26:	Temrinler (Segâhtan hüzzama geçiş, 0.41).....	41
Şekil 4.27:	Glisando ve atlama etüdü (Nihavend 5, 2.12).....	42
Şekil 4.28:	Tremolo etüdü (Nihavend 5, 2.40).....	43
Şekil 4.29:	Üst tellerle etüd (Nihavend 5, 2.40).....	43
Şekil 4.30:	Üçlemeli, yegâha atlamalı etüd (Ferahfeza müşterek, 2.46).....	44
Şekil 4.31:	İki telde arpej etüdü (Ferahfeza müşterek, 2.46).....	44
Şekil 4.32:	İki telde arpej etüdü (Ferahfeza müşterek, 2.46).....	45
Şekil 4.33:	Üç telde arpej etüdü (Ferahfeza müşterek, 2.46).....	45
Şekil 4.34:	Dört telde arpej etüdü (Ferahfeza müşterek, 2.46).....	46
Şekil 4.35:	İkililerle etüd (Ferahfeza müşterek, 2.46).....	47
Şekil 4.36:	Üçlü atlamalı, senkoplu etüd (Ferahfeza müşterek, 2.46).....	48
Şekil 4.37:	Sessiz Çarpmalı Ve Üçlemeli-Atlamalı Etüd (Hicaz 0:46).....	48
Şekil 4.38:	İki Mızrapla Üçleme Etüdü (Hicaz 0:46).....	49
Şekil 4.39:	Sessiz Çarpmayla Dizi Hareketi Etüdü (Hicazkâr 0:47).....	50
Şekil 4.40:	Dörtlü Gruplarla Kırık Ezgiler Etüdü (Nihavend 3 0:42).....	51
Şekil 4.41:	Üçlü Kırık Ezgilerle Çıkış ve İniş Etüdü (Nihavend 1 3:36).....	52
Şekil 4.42:	Grupetto Etüdü (Kürdîlihiczakârden Nihavende Geçiş 4:43).....	53
Şekil 4.43:	Temrin (Kürdîlihiczakârden 4:19).....	54
Şekil 4.44:	Dörtlü Tekrarlarla Geniş Aralıkta Ajilite Etüdü (Kürdîlihiczakârden Nihavende Geçiş 4:43).....	54
Şekil 4.45:	Yarım Aralıklarla Temrin (Ferahfeza Müşterek 2:46).....	55
Şekil 4.46:	Etüd (Ferahfeza Müşterek 2:46).....	56
Şekil 4.47:	Etüd (Acemaşirandan Suzidile Geçiş 0:02; Nihavend 2 3:39; Nihavend 3 0:04; Bestenigârdan Hüzzama Geçiş 4:12; Mahur 1:30; Kürdîlihiczakârden Nihavende Geçiş 4:43; Nihavend 1 3:07; Dügâh 3:58).....	57
Şekil 4.48:	Temrin (Kürdîlihiczakâra geçiş, 1:33)	58
Şekil 4.49:	Etüd (Kürdîlihiczakâra Geçiş; Mahur 1:30; Kürdîlihiczakârden Nihavende Geçiş 2:14).....	59

KISALTMALAR

- Bkz.** : Bakınız
MM : Maelzel metronomu (Metronom Maelzel / Maelzel's metronome)
BOND: Bolahenk nısfıye düzeni
Accel. : Accelerando
Rit. : Ritardando
Ad lib.: Ad libitum
d : Kaba dügâh telleri
r : Kaba rast telleri
üy : Üst yegâh telleri
ky : Kaba yegâh telleri

1. GİRİŞ

Tanbur, uzun sapı, sert mızrapla çalınma hususiyeti ve ezgilerin neredeyse tamamen tek bir çift tel üzerinde icra edilme mecburiyetiyle teknik açıdan güç bir sazdır. Tanburda tekniği geliştirmek için ciddi ve metodik bir çalışma şarttır. “Enerji lüzumsuzca israf edilirse yarı yolda kalmak muhakkaktır”¹. Özer Özel'in henüz 1997 yılındaki tesbitine göre;

“Tanbur, Türk Müziğinin önemli bir sazı olmasına karşın onu besleyecek, gelişimine katkıda bulunacak az sayıda kaynak üretilmiştir. Eldeki tanbur metodları bir kaç tanedir (Emin Akan, Sadun Aksüt, Necip Gülses'in tanbur metodları vardır). Bu metodların içinde sınırlı sayıda etüd ve egzersizler vardır, zaten bir metodun hacmi daha fazlasına yeterli olamaz. Bu sebeple ayrıca etüd ve egzersiz kitaplarının yazılması gereklidir”².

Bu tarihten sonra da, yazarları zikredilen metodlardan başka tanbur metodu yazılmamıştır, veya bilinmemektedir. Bunlardan başka, Dr. Suphi Ezgi'nin klasik üslubda tanbur öğreten yazılı bir metodu olduğu aktarılsa da³ bu metod yayınlanmamış, dolayısıyla musikî eğitimine mâlolamamıştır. (Musiki Mecmuası'nın 17-19. sayılarında çok az bir bölümü tefrika edilmiştir, fakat bu bölümlerde ancak tanburun tutuluşu, yapısı gibi giriş bilgileri mevcuttur. Tefrika edildiği sıralarda sağlığının bozulmaya yüz tutmuş olmasının dolayı⁴, metodun tamamlanıp tamamlanamadığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır.)

Bu çalışma, tanburdaki bu eksikleri giderme yönünde bir yöntem önerisi olarak düşünülmüştür. Taksim çalışmanın, yani bir enstrüman sanatçısının doğaçlama/serbest icralarında kullandığı kendine has üslubunu çözümleyip uygulayarak çalışmanın, genelde enstrümanın, özelde de sanatçının üslubuna vukufta

1 Şerif Muhiddin Targan, **Ud Metodu**, (İstanbul: Zeki Yılmaz, 1995), 1.

2 Özer Özel, “Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme” (Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), 1.

3 Yılmaz Öztuna, “TANBÛR”, **Türk Müsikîsi Kavram Ve Terimleri Ansiklopedisi**, (Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000): 466.

4 M. Nazmi Özalp, **Türk Müsikîsi Tarihi**, 2.c, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000), 94.

mühim bir rol oynadığı yadsınamaz. Serbest icrada sınırsız teknik kapasite kullanma özgürlüğünün sonucunda icra edilmiş olan taksimlere çalışmanın da, benzer şekilde, teknik üzerinde çok büyük bir faydası olacağı sonucuna varılabilir. Dolayısıyla bu çalışma, Necdet Yaşar'ın taksimlerine çalışmanın tanbur tekniğini geliştireceği hipotezi üzerine kurgulanmıştır.

Taksimleri bu çalışmanın konusu olarak seçilen tanburî Necdet Yaşar, Tanburi Cemil Bey'den, talebesi Kadı Fuad Efendi ve onun talebesi Mesud Cemil vasıtasıyla kendisine aktarılan, ajiliteli ve yüksek bir teknikle tanbur icrası geleneğinin en önemli temsilcisidir. Bu sebeple, taksimlerindeki teknik geliştirici unsurlar tesbit edilip yeniden yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, kapsamlı bir etüd kitabı, veya tam teşekküllü bir metod değildir. Başlıca hedefi, taksimlerin yalnızca geleneksel olarak ustanın üslubunu kavrama aracı olmayıp, bunun yanında metodik amaçlar için kullanılacak önemli kaynaklar olduğunu gözler önüne sermektir. Bu çalışmaya özgü olarak da Necdet Yaşar'ın kendine has ezgi hareketlerini, bunlarda kullandığı parmak pozisyonlarını ve mızrap özelliklerini kazandırmak amaçlanmıştır. Diğer bir hedefi de tanbur sazı için halen yetersiz olan temrin ve etüd dağarcığına katkıda bulunmaktır. Bu hedefe hizmet etmek üzere, zor teknikleri uygulayabilecek ve böylece zor ezgi hareketlerini kolayca icra edebilecek kabiliyeti öğrenciye kazandırmaya yönelik temrin ve etüdlere yazılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan tanbur sazını öğrenen ve sazın temel problemlerini aşmış ileri aşamaya gelmiş öğrenciler için bir yardımcı kaynak olabileceği düşünülmüştür.

Çalışmada önce Necdet Yaşar'ın taksimlerinin teknik geliştirmeye yarayacak bölümlerinin tesbiti için elde bulunan ve ilgili bölümde daha geniş açıklandığı şekilde sayısı sınırlanan taksim kayıtları teker teker defalarca dinlenmek suretiyle incelenmiş, analizleri gerçekleştirilmiş, amaca uygun kısımlar tesbit edilmiş ve kullanılmak üzere veri havuzuna alınmıştır. Yazım aşamasına gelindiğinde önce etraflıca incelenmiş olan Necdet Yaşar'ın tanbur icrası ve tekniğinden bahsedilmiş, daha sonra genel olarak tanburda kullanılan müzikal teknikler tesbit edilerek notaya aktarımında kullanılmak üzere seçilen işaretler, bu teknikleri Necdet Yaşar'ın nasıl kullandığı da ayrıca belirtilerek açıklanmıştır. Daha sonra temrin ve etüdlere

yazımında kullanılan yöntemler açıklanmış, en nihayetinde de temrin ve etüdler metodik bir sıra gözetilerek açıklamalarıyla birlikte verilmiştir. Necdet Yaşar'ın taksimlerinden tesbit edilerek notaya alınan belli parçalar da çalışmanın ek bölümünde sunulmuştur.

Daha önce tanbur için yazılan metodlarda bulunan temrin ve etüdler incelenerek tekrarlardan kaçınılmaya çalışılmış, mümkün olduğunca özgün ve Necdet Yaşar'ın tekniğini kazandırıcı temrin ve etüdler yazılmaya gayret edilmiştir.

Türkiye'de metod geleneğinin oluşmasında en önemli halkalardan biri olan Şerif Muhiddin Targan (1892-1967) 'ın azîz hatırasına hürmeten, kendisi de metodunda bu terminolojiyi kullandığı için⁵, bu çalışmada *egzersiz* yerine *temrin* teriminin kullanılması tercih edilmiştir.

Tanburun farklı akortları üzerine geniş bilgiler diğer kaynaklarda⁶ mevcut olduğundan bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuş, yalnızca ilgili tellerin akort edilmesi lazım gelen sesler ilgili yerde belirtilmiştir.

5 Bkz. Targan, **age**, 3.

6 Bu konu hakkında bkz. Özer Özel, **age**, 26; Özata Ayan, “Enstrumantasyon Açısından Tanbur” (Bitirme Ödevi, İTÜ Türk Müsıkisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, 1993), 17.

2. TANBURÎ PROF. NECDET YAŞAR

2.1. Hayatı Ve Yetiştığı Çevre

Tanburî Prof. Necdet Yaşar, 1930 yılında Gaziantep'in Nizip ilçesinde dünyaya gelmiştir. Dört çocuklu bir ailenin ikinci evladı olarak dünyaya gelen Necdet Yaşar, ilk ve orta öğretim hayatını Gaziantep'de tamamlamıştır. 1948 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi İktisat bölümünde üniversite eğitimine başlamıştır. İktisat bölümünden 1953 yılında mezun olmuştur. Müzik çalışmalarının yanısıra matbaacılıkla da uğraşmıştır. Necdet Yaşar, evli ve iki çocuk babasıdır.

Necdet Yaşar'ın müzikle ilgili ilk çalışmalarına bağlama sazıyla başlamıştır. Aşık Veysel'den aldığı ilhamla bu saza ilgi duymuştur. 1950 yılında, radyoda dinlediği Mesut Cemil'den etkilenerek tanbur sazına merak duymuştur. İlk tanburunu Yenikapılı Ziya Usta'dan satın almıştır. Tanbur sazında kısa sürede ilerleyerek, Nevzad Atlığ yönetiminde çalışan Üniversite Korosu'na tanburi olarak girdi. 1953 yılında, Koro'nun bir konserinde yaptığı taksimi, radyodan konseri dinleyen Mesut Cemil'in dikkatini çekti. Mesut Cemil'in davetiyle İstanbul Radyosu'na katıldı ve Mesut Cemil'in yönettiği klasik koroda ve muhtelif neşriyatta tanbur çaldı. 1953 ilâ 1980 yılları arasında İstanbul Radyosu'nda çalıştı. 1958 yılında, Münir Nurettin Selçuk idaresindeki İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyeti'ne katıldı. 1976 yılına dek bu toplulukta tanburi olarak sayısız konserde çaldı. 1972-1973 eğitim yılında, Amerika Birleşik Devletlerinin Seattle kentinde bulunan Washington Üniversitesi Etnomüzikoloji bölümünde misafir öğretim görevlisi olarak Türk Makam Müziği ve tanbur dersleri verdi. Aynı üniversitede 1982-83 eğitim yılında da misafir öğretim görevlisi olarak bulundu. Bu çalışmalar esnasında Karl Signell ile birlikte Türk Makam Müziğinde perdelerin fiziksel yerlerini tespit üzerine bir çalışma gerçekleştirdiler. Bu çalışmanın sonuçları kitap halinde yayımlanmıştır. 1976 yılında Nevzad Atlığ tarafından kurulan İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği topluluğuna girdi. 1983 yılında bu topluluktan emekli oldu. 1991 yılında İstanbul

Devlet Türk Müziği Topluluğu'nu kurdu. 1999 yılında bu topluluktan da ayrıldı. Kulağından geçirdiği operasyon sonucunda 2002 yılında tanbur sazını bırakma kararı aldı. 2002-2008 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Sahne Sanatları bölümünde Makam Analizi dersini tanburî Özer Özel ile birlikte yürüttü. 1988 yılında Yükseköğretim Kurulu tarafından kendisine profesörlük ünvanı verilmiştir. 1991 yılında Devlet Sanatçısı, 1992 yılında da Gaziantep Üniversitesi Senatosu tarafından fahri doktora ünvanları almıştır. 2010 yılında Neyzen Niyazi Sayın ile birlikte Kültür Bakanlığı'nca verilen Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne layık görülmüştür.

Necdet Yaşar, sanat hayatı boyunca, çok çeşitli gruplar ve meclislerin içinde bulunmuş, çok değerli sanatkârlarla çalışma fırsatı bulmuştur. 1953 yılından itibaren bulunduğu topluluklarda, başta Mesud Cemil olmak üzere, udî Yorgo Bacanos, Şerif Muhiddin Targan, kemanî Sadi Işıl, Ahmet Cevdet Çağla, kanunî Vecihe Daryal, çellist Vecdi Seyhun, tanburî Refik Fersan, kemençeci Ruşen Ferit Kam, Haldun Menemencioğlu (Haluk Recai), neyzen Süleyman Erguner gibi kıymetli sazandeler; Münir Nurettin Selçuk, Necmi Rıza Ahıskan, Kânî Karaca, Safiye Ayla, Sabite Tur Gülerman, Bekir Sıtkı Sezgin, Recep Birgit gibi kıymetli hanendelerle çalışmıştır. Bunun dışında katıldığı özel meclislerde, Yahya Kemal Beyatlı, İbn'ül Emin Mahmud Kemal İnal, tanburî Kemal Batanay gibi edîp ve hezarfenlerin beğenisini kazanmıştır. Özbekler Tekkesi'nde düzenlenen musiki meclislerine katılarak dini musikî repertuarını genişletmiştir. Yurtdışında ve yurt içinde pek çok akademik toplantıya katılmış, kendi kurduğu ekiplerle konserler vermiştir. Neyzen Niyazi Sayın ile birlikte 1953 yılından itibaren müşterek çalışmalar sürdürmüş, ney ve tanbur sazlarının birlikte icra edilmesi suretiyle yaptıkları müşterek taksimler ve icra ettikleri eserlerin kayıtlarıyla bugüne dek tüm sazandelere rehber görevi görmüştür.

2.2. Tanbur Öğrenimi ve Etkili Olan Faktörler

Necdet Yaşar'ın tanburda bir ustanın karşısına oturup birebir meşk etmediği bilinmektedir. Radyodan dinlediği Mesud Cemil'in bir tanbur taksiminden etkilenerek tanbura merak sardığını ve bir tanbur edindiğini kendisi ifade

etmektedir⁷. Daha sonra radyodan dinlediği Mesud Cemil'in tanbur icralarını ve eskici dükkanlarından edindiği Tanburî Cemil Bey plaklarını rehber edinerek çalışmıştır. Tanburî Cemil Bey'in plaklarını defalarca dinleyip analiz ederek mızrap ve tını özelliklerini çözmeye uğraşmış, ajiliteyi sağlayabilmek için de çok çalışmıştır.

Necdet Yaşar'ın, hocası addettiği Mesud Cemil ile birebir meşk etmemiş olmasına rağmen, radyoya girmesinden itibaren başlayan şahsî yakınlıkları ve mesai birliktelikleri neticesinde, ondan en az meşketmiş kadar çok şey öğrendiği söylenebilir⁸. Nitekim Necdet Yaşar, tanburdan kuvvetli ve güzel ses çıkarabilmek için mızrabı nasıl kullanması gerektiği bilgisini Mesud Cemil'den edindiğini, onun da bu bilgiyi Tanburî Cemil Bey'in en iyi öğrencisi olan Kadı Fuad Efendi'den tevarüs ettiğini ifade etmektedir⁹. Ayrıca, Mesud Cemil'in radyo sololarından önce akort etmesi için tanburunu Necdet Yaşar'a teslim etmesi¹⁰, ve hatta son zamanlarında yine radyo sololarında Yaşar'ın tanburlarını kullanması¹¹ da, ona ne kadar güvendiğinin ve halefi olarak benimsediğinin bir göstergesi olmalıdır.

Necdet Yaşar yalnız Mesud Cemil'den istifade etmemiştir. Gençliğinde radyoda birlikte çalışma fırsatı bulduğu Yorgo Bacanos, Vecihe Daryal, Cevdet Çağla, Sadi Işıl, Emin Ongan gibi usta sazencilerden de muhakkak etkilenmiş olmalıdır. Özellikle Bacanos gibi, bir diğer mızraplı saz olan udun efsanevî ismiyle birlikte çalışmanın, Yaşar'ın müzikal yolculuğunda önemli bir iz bıraktığı söylenebilir. Ayrıca Niyazi Sayın gibi bir ney ustası ile gençliğinde başlayıp uzun seneler boyu devam eden sanat dostluğu, ikisi de birbirinden kabiliyetli, azimli ve meraklı olan bu iki sazencenin kâh birbirlerini sırtlayarak, kâh birbirleriyle yarışarak birlikte tekâmül etmelerine vesile olmuştur. Ayrıca Necdet Yaşar, zaman zaman özel toplantılarda tanburî Kemal Batanay'a tanbur çalarak övgülerini aldığını, ondan klasik tanbur tavrına dair çok önemli bilgiler edindiğini ve bunları icralarında kullandığını belirtmektedir¹².

7 Gonca Tokuz, **Tanburî Necdet Yaşar**, (İstanbul: BS Reklam, 2009), 72.

8 Konuyla ilgili daha geniş bilgi için bkz. Gonca Tokuz, **age**, 91-92.

9 Gonca Tokuz, **age**, 91.

10 Necdet Yaşar, "Özel Görüşme", 12 Nisan 2011.

11 Gonca Tokuz, **age**, 176.

12 Necdet Yaşar, **age**.

Bütün bunlardan hareketle, o dönemde doğru dürüst bir tanbur metodunun ve yerleşmiş, metodlu bir tanbur öğretim sisteminin bulunmadığı gerçeğini göz önünde bulundurursak, Necdet Yaşar'ın henüz acemiliğindeyken tanburda teknik anlamda yaşadığı sıkıntıları kendi çabalarıyla aştığı, bunun için de başta Tanburî Cemil Bey'in plakları olmak üzere, Mesud Cemil ve etrafındaki diğer ustalardan gördüklerini referans olarak kullandığı sonucuna varmak mümkündür.

2.3. Necdet Yaşar'ın Tanbur İcrasının Teknik Özellikleri

Necdet Yaşar, Prof. Ruhî Ayangil'in ifadesiyle “Tanbur sanatının 20. yüzyıldaki abidevî temsilcisidir”¹³. Tanburîlikteki bu yüksek sanatkârlığının öğelerini Mutlu Torun volüm, tını, sağ el tekniği, sol el tekniği, perdelerdeki özeni, gelenek ve yenilik dengesini gözetme, duygu-ifade kuvveti, repertuar genişliği, taksim yapma gücü olarak çözümlenmiştir¹⁴. Bu çalışmanın konusu itibarıyla sağ ve sol el tekniği üzerinde daha ziyade durmak yerinde olacaktır.

Tanbur, yapısı gereği çalması güç bir enstrümandır¹⁵. Yüksek volümlü bir enstrüman değildir. Mızrabın ucu kullanıldığında, düşük volüm eşliğinde mızrap hakimiyeti ve mızrap ajilitesi sağlamak kolaydır. Zor olan, Necdet Yaşar'ın yaptığı gibi mızrabın geniş ağzını kullanarak, hem yüksek volüm ve güzel bir tınıyı muhafaza edip hem de teknik, ajilite ve sürati geliştirebilmektir. Bu ise hatırı sayılır, sistemli bir çalışma gerektirir. Uzun olan tanbur sapında sol el tekniğini geliştirmek, perdelerle şaşmaz bir hakimiyet kazanmak, perdelerle nokta basışı temin ederek ajilite sağlamak ise tanburun ikinci zorluğudur. Necdet Yaşar, bu zorlukları yenmek için yapılması gereken çalışmaları şu şekilde izah etmektedir:

“Tanburda zor olan, hem mızrabı sazdan dolgun sesler elde edebilecek şekilde kullanmak, hem de gereken kıvraklığı, ajiliteyi gösterebilmektir. Bu da çok uzun zaman çalışmayı gerektirir”¹⁶.

Mutlu Torun, Necdet Yaşar'ın sol el tekniği hakkında şunları ifade etmektedir:

“Perdeli bir saz olan tanburda, falso basmak olmaz, ancak farklı ve yanlış

13 Gonca Tokuz, *age*, 92.

14 *age*, 274-276.

15 *age*, 180.

16 *age*, 144.

perdeye basılabilir. Başka bir problem, perde bağının tam dibi yerine geriye veya ilerisine basma sonucu cızırtılı ses çıkmasıdır. Necdet Yaşar'da bunlar yoktur. Yukarıda anlatmaya çalıştığım üstün tekniğinin normal sonucu olarak doğru ve net seslerle, müziğini ortaya koyar, (gerektiğinde) süratlidir. Ancak bu hız müziğin hizmetindedir”¹⁷.

Sağ el tekniği hakkında Tanburî Özer Özel ilâve olarak şunları aktarmaktadır:

“Taksimlerdeki melodi yapısında 'çift mızrap' haricinde ufak melodi parçalarını seyrek de olsa yalnızca 'alt mızrap'la bitirmiştir. Alt mızrapı kuvvetli bir şekilde; 'alt mızrap kuvvetsiz değil, o mızrap da kuvvetlidir!' mesajını verircesine kullanmıştır”¹⁸.

Necdet Yaşar'ın tekniğiyle tanbur icrasına kazandırdıkları, “Renk saz olarak tanımlanan tanburun, gerektiğinde bir köçekçe takımını yahut bir şarkı faslını sürükleyebileceğini kanıtlamıştır. Bu, mükemmel sağ ve sol el tekniği gerektiren bir icra şeklidir”¹⁹ cümleleriyle özetlenebilir.

Necdet Yaşar, taksim konusunda da 20. yüzyılın en önemli ve yaratıcı icracılarından. Taksimlerinin hususiyetleri, bizzat kendisinin

“Size on beş tane hüzzam taksim vereyim, yirmi tane hicaz taksim vereyim, otuz tane uşşak vereyim, elli tane nihavend vereyim, hepsi birbirinden farklılar. Bestekârlığımı ben öyle yaptım. Bestekârlıkla uğraşmadım. Hissettiğim nağmeleri taksimlerine yansıtmaya çalıştım”²⁰.

sözleriyle en açık şekilde özetlenmiştir. Bu kadar geniş bir yaratıcılığa ve yukarıda bahsedilen teknik kapasiteye sahip bir müzisyenin her taksiminde değişik buluşlar içeren farklı nağmelerle birlikte farklı mızrap ve parmak pozisyonları kullanmış olması, müzikbilim ve tanbur öğrenimi/öğretimi bakımından analiz edilmesi gereken bir taksim icraları bütünü oluşturmuştur. Nitekim bu çalışmada incelenen 5 adet nihavend taksimi kaydı da birbirinden tamamen farklı nağmeler, yapılar, hareketler barındırmaktadır. Necdet Yaşar taksim anlamında tam bir mucittir. Kendisiyle uzun zaman birlikte tanbur icra eden ve tanburda ondan feyz alan Özer Özel, Necdet

17 **age**, 275.

18 **age**, 246.

19 **age**, 145.

20 Ahmet Yüce, “Tanburî Necdet Yaşar'ın Hayatı Ve Sanatçı Kişiliği” (Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Musikisi Temel Bilimler Bölümü Bitirme Tezi, 2005)'ten aktaran Gonca Tokuz, **age**, 156.

Yaşar'ın solo taksim yapacağı konserlerden önceki günlerde, taksimde kullanacağı hareket ve pozisyonlara ayrıca çalıştığını belirtmektedir²¹.

Necdet Yaşar'ın özellikle nihavend makamında yapmış olduğu taksimlerde alışılmadık ezgi kalıplarıyla bezenmiş çok farklı mızrap ve parmak pozisyonları içeren ezgi hareketleri kullandığı görülür. Bu çalışmanın ekler bölümünde notaları sunulmuş olan nihavend taksim parçaları incelenecek olursa görülür ki, bu hareketler ne Tanburî Cemil Bey'in, ne Mesud Cemil'in, ne de başka tanburîlerin taksimlerinde rastlanmayan türden hareketlerdir. Yüksek bir teknik gücü ifade eden bu hareketler, tanbur icrasında tekniği geliştirmek ve bir üst kademeye atlamak için öğrencilerin incelemesi ve konservatuarlar hocalarının incelenmesini teşvik etmesi gereken hareketlerdir. Benzer bir durum ferahfeza makamındaki müşterek taksimde ve kürdîlihiczakâr'dan nihavende geçiş taksiminde yaptıklarında da görülebilmektedir. Bunu belli ölçüde, genelde minör dizi üzerinde hareket eden bu makamların perde hususunda daha az dikkat gerektirmeleri, dolayısıyla teknik zorlukları denemeye daha açık olmaları ile açıklamak mümkündür. Yani perde hassasiyeti konusunda bir fenomen olan Necdet Yaşar, minör özellikli diziler içeren makamlarda kendini daha hür hissederek tekniğini alabildiğine zorlamıştır denebilir.

Necdet Yaşar, Kürdîlihiczakâr'a geçiş taksiminin başındaki hüseyinî bölümünde olduğu gibi bazı taksimlerinde, mızrabını bağlama açışlarında kullanılan tezene vuruşlarına özgü süratli hareketlerle bezeyerek farklı bir teknik geliştirmiştir. Taksimlerinin son bölümünde, karara gitmek üzereyken sanki anî bir fikir değişikliğiyle yapılmış gibi birdenbire, teknik açıdan çok güç ezgi hareketleri yapar. Bütün sap boyunca yegâh telindeki seslerden mümkün olduğunca faydalanır, gerek duyarsa sarı telleri de kullanır, hatta bununla yetinmeyip, kaba yegâh telinden dahi, bağlama gibi başparmağıyla basmak suretiyle, faydalanır. Asma kalıflarda, daha çok bağlamada rastlanan, fakat Mesud Cemil üslubunda da önemli yer tutan, sol elinin ikinci parmağını kullandığı triller yapar.

Necdet Yaşar'ın taksimlerinin bir özelliği de sonrasında icra edilecek esere uygun taksim kurgulamasıdır. Bu eser sözlü veya enstrümantal olabilir. İcra edilecek eserin

21 Özer Özel, "Özel Görüşme", 7 Nisan 2011.

bestelendiği makamın kendine özgü seyir özelliklerini, o makamın farklı kullanılışları varsa söz konusu eserdeki uygulamayı gözden uzak tutmamıştır. Klasik bir eserden önce yaptığı taksimle bir fasıl şarkısından önceki taksimi farklıdır²². Bu kurgulamada sadece üslûb değil, muhakkak ki teknik özellikler de rol oynamaktadır. Akabinde tanburla icrası zor bir saz eseri icra edeceği bir taksimde teknik açıdan zorlayıcı hareketler kullanmıştır.

Necdet Yaşar mızrap kullanımını hocası kabul ettiği mesud Cemil'den öğrenmiştir. Bu da Tanburî Cemil Bey'in mızrap kullanışıdır. Mızrapın geniş ağzını tellere vururken kuvvetli bir bilek ve dirsek hareketi uygulayarak tanburdan yüksek bir volüm ve dolgun bir ses elde etmiştir. Bunu yüksek bir ajiliteyle birleştirebilmek için çok çalışmış ve başarmıştır. Gagalama tabir edilen, mızrapın ucunu kullanarak zayıf bir volüm ve güçsüz bir tını eşliğinde ajilite sağlama yoluna gitmemiştir. Tanburda bu kolay yoldur. Necdet Yaşar bu kolay yola rağbet etmemiştir. Bu tercih tabiatıyla bütün bir çaliş üslûbunu belirlemiştir. Bir örnek vermek gerekirse Necdet Yaşar Refik Fersan'ın kullandığı yarım sese yapılan mızraplı trillere, İzzettin Ökte'de çokça görülen ve icrayı belli ölçüde monotonlaştıran tekdüze mızrap kullanımlarına rağbet etmemiştir. Necdet Yaşar'da bunların yerine bir buçuk ses aralığında yapılan dolgun ve kısa süreli mızraplı triller, üst ve alt mızrapların çalınan ezgideki vurgulara uygun kombinasyonlarda uygulandığı tansiyonlu mızrap kullanımı, uygun yerlerde uygun ahenk tellerine vurularak ifadenin zenginleştirilmesi gibi icra özelliklerini görmekteyiz.

Ayrıca Necdet Yaşar, mızrapının arka ucunu tanburun göğsüne dik doğrultuda belli bir açıda (yaklaşık 30 derece) aşağıya eğerek kullanmış, bu suretle üst tellere hatalı vurma ihtimalini safdışı bırakmış, mızrapın ağzını daha büyük bir açıyla vurabilmiş, dolayısıyla mızrapını daha etkili bir kuvvet aktarımı sağlayarak kullanabilmiştir.

Necdet Yaşar'ın tanbur icrası esnasında güçlü teknik gerektiren çoğu yerde Tanburî Cemil Bey'in izinden gittiğini söylemek mümkündür. Fakat bazı durumlarda Tanburî Cemil Bey'in tekniğini bir ileri adıma götürmüştür. Bunu bir örnek üzerinden açıklamak gerekirse, Cemil Bey'in sol elin 1. parmağını kullanarak sessiz çarpmalar

22 Bülent Aksoy, **Türk Müziğinin Ustaları, Niyazi Sayın – Necdet Yaşar** CD kitapçığı, (İstanbul: Kalan Müzik, 2006), 26-28.

ile çaldığı inici nağmeleri Yaşar'ın çoğunlukla 1.ve 2. (veya 3.) parmaklarını birlikte kullanmak suretiyle çaldığı, perde hakimiyeti sayesinde sessiz çarpmaya gerek duymadan daha net bir duyum sağlayarak ajilite elde ettiğini görmekteyiz. Bu durum bilhassa hicaz aralıkları içeren inici nağmelerde göze çarpmaktadır. Bu tip nağme hareketlerinde yer yer legato, yer yer üst-alt mızrap kombinasyonları, bazen de bunların karışımını kullandığı görülür. Özellikle mızrapsız çarpmanın kuvvetli yapılabildiği, 2. parmağın kullanıldığı yarım aralıklarda legato kullanımı çoktur. Bu özel kullanım icrada monotonluğu da ortadan kaldırarak tansiyonlu ve vurgulu çalışma daha fazla imkân tanımaktadır. Neticede mühim olan enerjinin etkili kullanımıdır; Necdet Yaşar uygun parmak pozisyonlarını kurgulayıp uygulayarak icrasını bu yönde geliştirmiştir.

Necdet Yaşar'da Tanburî Cemil Bey ve Mesud Cemil'de pek görülmeyen türden hareketlere de rastlamaktayız. Örnek olarak Ek 1'de verilmiş olan Kürdîlihiczâra geçiş taksimi, 1.41 notasının ikinci ölçüsü incelenirse çok zor ve özgün bir ezgi hareketi kullanıldığı görülür. Bu hareket ilk bakışta 3-3-1-1 parmak pozisyonu ile çalınacak şekilde düşünülür; Yaşar burada her dörtlü grubun ilk iki sesinde birer mızrapsız çarpma yapmaktadır. Bu da bu kadar hızlı bir çalışmada çok büyük bir zorluk getirmektedir; çünkü artık 3-3-1-1 pozisyonu işe yaramaz hale gelmektedir. Çarpmaların yapılabilmesi için çarpmaların asıl seslerine 1. parmakla basılmalı, yan seslere 2. parmakla çarpılmalıdır. Dolayısıyla parmak pozisyonu 1-1-1-3 haline gelmektedir. Bunun ise hızlı bir icrada ne derece zorlayıcı bir pozisyon olduğu, bir tanbur öğrencisi veya icracısı için gayet açıktır.

Necdet Yaşar'da bunlardan başka, üst-alt mızrapla ve sessiz çarpmayla seyreden inici kırık ezgilere, dörtlü gruplara ve yine 1. ve 2. (veya 3.) parmaklarla ve üst-alt mızrapla çıkıcı kırık ezgilere bolca rastlanmaktadır. Bu kullanımların yalnız sonuncusu Tanburî Cemil Bey'de ve Mesud Cemil'de belli ölçüde görülür. Tanburî Cemil Bey'de çok hızlı kullanılmış olan bu ezgi hareketini Yaşar daha ortalama bir süratte kullanmayı tercih eder. Ayrıca Yaşar sessiz çarpmalı ve 1. parmak hareket ettirilerek yapılan kromatik ezgiler kullanır; ki böyle bir kullanıma ne Tanburî Cemil Bey'de, ne de Mesud Cemil'de rastlamamaktayız.

3. TANBUR TAKSİMLERİNİN ANALİZİ VE NOTA YAZIM YÖNTEMİ

3.1. Tanbur İcrasında Kullanılan Teknikler Ve Notada Gösterilişleri

Bu bölümde tanbur icrasında kullanılan teknikler ve notasyonda gösterilişleri için kullanılan işaretler açıklanmıştır. Bu çalışmada Necdet Yaşar'ın tanbur icra tekniği temel alındığından, işaretler tanbur icrasında kullanılan tekniklere karşılık getirilmiş, icra tekniklerinin notaya sağlıklı aktarımına gayret edilmiştir.

a. Çarpma

Çarpma tanburda en sık kullanılan tekniklerden biridir. Tanburun rezonanslı yapısından ötürü çarpma yoluyla elde edilen uzayan seslerden özellikle taksim icrasında faydalanılmıştır. Çarpma, esas sestten aldığı süreye göre iki çeşittir. Çarpmayla elde edilen yan sesin, genellikle esas sesin süresinin yarısını aldığı uzun çarpmaya apojiyatür (appoggiatura) denir²³. Abanık²⁴, basamak, abantı²⁵ isimleri de önerilmiştir. “Çarpma unsurunu içeren acciaccatura , mordan ve tril gibi süs notaları arasında yer almayan appoggiatura sonraki notaya armoni yönünden yardımcı olur”²⁶. Bu çarpma çizgisiz, bağlı küçük nota ile gösterilir. Genelde sekizlik nota kullanılsa da bu çalışmada daha hızlı çarpmaları belirtmek için onaltılık veya otuzikilik notalar da kullanılmıştır.



Şekil 3.1: Apojiyatür

23 Claude Augé, **Le Livre De Musique**, (Paris: Editions De L'Amicale,?), 96.

24 Mutlu Torun, **Ud Metodu**, (İstanbul: Çağlar Yayınları, 1996), 287.

25 İrkin Aktüze, “Appoggiatura”, **Müziği Anlamak**, 2. bs, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004): 27.

26 **age**, 27.

Diğer çarpma türü olan açıyaktür (acciatura) ise esas sesin süresinin küçük bir kısmını alır. Bu “çarpma, mümkün olduğu kadar kısa yapılır”²⁷. Eğimli kısa çizgi ile kesilmiş, bağlı küçük nota ile yazılır. Genelde sekizlik nota kullanılsa da bu çalışmada daha hızlı çarpmaları belirtmek için onaltılık veya otuzikilik notalar da kullanılmıştır.



Şekil 3.2: Açıyaktür

Mutlu Torun metodunda iki tip çarpmayı da apojiyaktür olarak adlandırmış, birinci tipinin artık kullanılmadığını belirtmiştir²⁸. Ayhan Gunca ise çarpmayı açıyaktür olarak belirtmiş, apojiyaktürü çarpmadan ayrı bir süsleme elemanı olarak değerlendirmiştir, fakat gösterimde aynı işareti kullanmıştır²⁹. Bu çalışmada apojiyaktür ve açıyaktür şeklinde ayrı kullanım ve gösterim tercih edilmiştir. Notalamada, çarpmanın o anki icrasında kullanımına uygun düşen işaret seçilerek kullanılacaktır.

Tanburda çarpma mızraplı veya mızrapsız yapılabilir. Necdet Yaşar taksimlerinde iki şekilde çarpmayı da kullanmıştır. Ayrıca yan sesin ses perdesi olarak yukarıda veya aşağıda oluşuna göre üst çarpma veya alt çarpma adını alır.

i. Mızrapsız çarpma:

Mızrapsız çarpma yan sesin önce veya sonra kullanılmasına göre iki şekillidir. Alt çarpmada, sol elin birinci parmağının perdesine basmakta olduğu, alçak perdede olan yan ses mızrapla çıkartılır ve esas sesin perdesine basacak olan ilgili parmak (2., 3. veya 4. parmak) ilgili perdeye kısa sürede kuvvetlice vurmak suretiyle basarak esas sesi tınlatır. Notada süsleme esas sestten önce yazılır.

27 Mutlu torun, **age**, 283.

28 **age**, 287.

29 Ayhan Gunca, “Kemençe, Ney Ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği” (Sanatta Yeterlik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 55.



Şekil 3.3: Mızrapsız Alt Çarpma

Üst çarpmada, sol elin 1. parmağının perdesine basmakta olduğu esas ses mızrapla çıkartılır ve yüksek perdedeki yan sesin perdesine basacak olan ilgili parmak (2., 3. veya 4. parmak) ilgili perdeye ufak zamanda kuvvetlice vurmak suretiyle basarak yan sesi tınlatır. Notada süsleme esas sestten sonra yazılır.



Şekil 3.4: Mızrapsız Üst Çarpma

Bunların dışında, bir nev’i mızrapsız çarpma olarak değerlendirilebilecek bir çarpma hareketi daha vardır. Teknik olarak çarpma kavramı içinde değerlendirilmeye müsait olmasına karşın gerçekte bir tür parmak çekme hareketi olduğundan bu hareketi “çekme” olarak isimlendirmek uygun görülmüştür (Gitar literatüründe bu hareket *pull-off* olarak adlandırılmaktadır). Bu harekette sol elin ekseriya 2., nadiren 3. veya 4. parmağı, basmakta olduğu yüksek perdedeki yan sestten mümkün olduğunca kısa sürede ve hızla, hafif aşağıya doğru çekilerek 1. parmağın basmakta olduğu esas ses tınlatılır. Çekme hareketinin esas (uzun) sesin önce, yan (kısa) sesin sonra olduğu bir şekli tanburda pek kullanılmamakla birlikte legato hareketi içinde değerlendirilmesi daha uygun düşmektedir.



Şekil 3.5: Çekme

Mızrapsız çarpmalar notada bağlı açıyaktür veya bağlı apojiyatür ile gösterilmiştir.

ii. Mızraplı çarpma:

Mızraplı çarpma iki şekilde yapılabilir. Birinci şekilde, önce gelen esas ses vurgu belirten üst mızrapla seslendirilir, vurgusuz alt mızrap yan sese denk gelir. Üst ve alt çarpmada aynı şekilde uygulanır. Üst çarpma daha çok kullanılır.



Şekil 3.6: Mızraplı Üst Çarpma

İkinci şekilde ise önce gelen yan ses alt mızrapla seslendirilip esas sese üst mızrap vurulur. Bu mızraplar genelde seri bir alt-üst mızrap şeklinde vurulur. Üst çarpmada uygulanır.



Şekil 3.7: Mızraplı Alt Çarpma

Mızraplı çarpmalar notada bağımsız açıyakatür veya bağımsız apojiyatür ile gösterilmiştir.

iii. Sessiz çarpma:

Çarpmayla susturma olarak özetlenebilecek bu teknikte, sol elin birinci parmağıyla icra edilen ses, sol elin 3. veya nadiren 4. parmağının tele hafifçe dokundurulması suretiyle susturulur. “Çarpma, son anda, çok kısa bir zamanda olacak, hemen arkasından mızrap gerçek notaya sese vuracaktır”³⁰. Necdet Yaşar tanbur icrasında bundan başka bir staccato çalış tekniği kullanmadığından, bu çalışmada sessiz çarpma özellikle belirtilmesinin gerektiği yerlerde staccato işareti ile gösterilmiştir.



Şekil 3.8: Sessiz Çarpmalar

30 Mutlu Torun, *age*, 285.

Bunların dışında, hızlı ezgilerin içinde rastlanan çok zayıf ve çok seri bazı ikincil alt mızraplar notada bir sonraki notanın değeriyle eş değerde, bağısız apojiyatürle gösterilmiştir (sonraki sekizlikse sekizlik, onaltılıksa onaltılık vb.). Zaten bu mızraplar genelde hemen sonraki mızrapın zamanını ikiye bölen zayıf alt mızraplar olarak karşımıza çıkmaktadır. Asıl mızrap vuruşundan ziyade süsleme mahiyetinde ek vuruş karakteri göstermektedir.



Şekil 3.9: Zayıf Alt Mızrap

b. Tril

Trilde, esas ses ve icra edilen makama göre “bir üzerindeki ses ardarda, çok defa, süratli, eşit değerlerde tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur.”³¹ Tanburda iki şekilde yapılabilir: mızraplı ve mızrapsız tril. “Mızraplı trile tanburda fazla rağbet edilmez”³². Mızrapsız tril de iki şekilde yapılabilir. Bir şekli, her esas sese bir mızrap vuracak şekilde ardarda apojiyatürler halinde yapılan trildir. Bu tarz tril kullanımı Refik Fersan'ın eser icrasında sık görülmekle birlikte, gagalama olarak tabir edilen mızrap stiline uygun düşen bu trili Necdet Yaşar kullanmamıştır. Daha ziyade kullanılan şekli, esas sese bir mızrap vurup diğer ses 2. veya 3. parmak devamlı olarak basılıp çekilerek elde edilen trildir. Burada iki sesin perdelerinin birbirinden uzak olması, basma ve çekmede çıkan sesleri zayıf kılacağından genelde bakıyye aralığı mesafesinde yer alan perdelerde ve 2. parmak kullanılarak uygulanır. Necdet Yaşar da taksimlerinde trili bu şekilde uygulamıştır. Bu çalışmada da tril işareti bu hareketin gösterilişi için kullanılacaktır.



Şekil 3.10: Tril Ve Açık Yazılışı

31 Mutlu Torun, *age*, 293.

32 Ayhan Gunca, *age*, 64.

c. Mordan

Mordan “kısa bir tril gibi, gerçek notaya dokunup bitişik sese uğradıktan sonra gerçek nota ulaşan çift küçük notadır”³³. Bir başka deyişle “Bir sonraki ya da bir önceki notayla tek kez yapılan bir tür tril”³⁴dir. Bu çalışmada mordanlar için işaret kullanılmayacak, mızrap ve parmak vuruşlarını gösterebilmek için açık olarak yazılacaktır.

ç. Grupetto

“Küçük yazılan üç (veya dört) küçük notaya grupetto adı verilir... Değişik şartlarda farklı icralar gerektirir, bazen dört notaya dönüşür”³⁵. “Üzerine yazıldığı notadan önce, küçük değerlerde üç tane süs notası yapar”³⁶. Kısacası grupetto “...asıl notanın bir derece alt ya da üstünden başlayan 3-4 notalık kümeye, gruba verilen ad”³⁷dir. Grupetto tanburda daha çok üst mızrapla vurulan bir esas sesi takip eden süratli alt-üst-alt mızraplarla üçleme ve ardından tekrar esas ses şeklinde karşımıza çıkar.



Şekil 3.11: Grupettonun Açık Yazılışı

“Türk Musikisinde grupetto nota yazım şekli hemen hemen hiç yoktur”³⁸.

Necdet Yaşar taksimlerinde üstüste aynı perde üzerinde veya inici bir dizi üzerinde bu tip grupettoları kullanmıştır. Grupettolar için de bu çalışmada işaret kullanılmayacak, gerektiğinde açık yazılacaktır.

33 Mutlu Torun, **age**, 290.

34 İrkin Aktüze, **age**, 368.

35 **age**, 292.

36 Özer Özel, **age**, 25.

37 İrkin Aktüze, **age**, 230.

38 Mehmet Bitmez, “Cemil Bey'in Tanbur İcrasının Özellikleri” (Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990), 40. Mehmet Bitmez Tanburî Cemil Bey'in kullandığı grupettolardan lavta stili mızrap hareketi olarak bahsetmiş, bu hareketleri lavtada kullandığı mızrap tekniğine bağlamıştır (Bkz. **age**, 40-41). Kanaatimizce bu tesbit doğru değildir; çünkü Cemil Bey'in tanburu lavtadan çok önce çaldığı bilinir. Nitekim Cemil Bey'i bizzat tanımış ve dinlemiş olan Pertev Demirhan “Lavtayı tanbur mızrabına yakın bir tavırla çalarak üstün bir teknik düzey elde etmişti”. diye yazmaktadır {Bkz. Pertev Demirhan, “Türk Mûsikîsi hakkında”, Türk Mûsikîsi Dergisi, s. 6 (1948): 5'ten aktaran M. Nazmi Özalp, **age**, 158}. Dolayısıyla ancak tanbur mızrabındaki tekniğini lavta mızrabına bağlamak manidar olabilir.

d. Tremolo

Tremolo tanburda iki şekilde uygulanabilir. Birinci şekil tremolo “mızrabı hızlı bir biçimde alt üst olarak kullanmaktır”³⁹. Bir başka deyişle “uzayan bir sesi sık ve eşit aralıklarla devamlı mızrap vuruşları oluşturur”⁴⁰. Tanburî Küçük Artin Musîkî Edvârî’nda, bir sesi iki mızrap ve dört mızrap olacak şekilde bölen iki işaretten bahsetmektedir⁴¹. Bunlar bir bakıma, günümüzde batı notasında kullanılan tek ve iki çizgili tremolo işaretlerinin muadilleri olarak düşünülebilir. Bununla beraber Artin, yine kullandığı ayrı bir işaret için “mızrap sarması” ifadesini kullanmaktadır⁴², ki bunun da uzunca bir tremolo manasına gelmekte olduğu düşünülebilir. İkinci şekil tremolo ise, birbirini izleyen seri çarpmaların bütününden oluşan tremolodur. Bu çarpmalar genellikle (makamın bünyesinde olsun olmasın) minör üçlü veya bazen tanini uzaklığa yapılan, üst apojiyatürler şeklinde mızrapsız çarpmalar veya sessiz çarpmalar olarak kullanılır. Tanburda alt apojiyatürlü tremolo kullanımı görülmez. Birinci şekil tremolo kullanımına Necdet Yaşar’ın eser icralarında yer yer rastlanırken taksim icralarında nadir olarak rastlanır. İkinci tip tremoloyu ise taksimlerinin asma kalışlarında sıkça kullanmıştır.



Şekil 3.12: Tremolo, Birinci Şeklin Açık Yazılışı Ve İkinci Şeklin Açık Yazılışı

e. Vibrato

Tanburda vibrato iki çeşittir.

i. Parmak vibratosu:

“Perdeye basan parmağın ileri geri küçük hareketleriyle oluşan şekline denir. Ancak bu hareket perdelerin yoğun olduğu bölgelerde yapılır. Aksi takdirde

39 Özer Özel, *age*, 21.

40 Mutlu Torun, *age*, 253.

41 Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburî Küçük Artin*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002), 64.

42 Eugenia Popescu-Judetz, *age*, 66.

(tam perdelerde yapıldığında) cızırtı diye de tabir edilen seste deformasyon oluşmaktadır”⁴³.

Ayrıca “Basan parmağın hemen yanından da aynı şekilde vibrato elde edilir. Daha çok bağlamada kullanılan bu tekniği aşırıya kaçmadan, üsluba uygun olan eserlerde, dozunda yapmalıdır”⁴⁴. Genellikle tanburda uşşak, hüseyinî gibi bazı makamlardaki segâh perdesinde karara giderken yapılan, evc perdesinde, hüzzam ve karcıgar makamlarındaki hisar perdesinde, saba makamındaki hicaz perdesinde yapılan asma kalıflarda, düğah makamındaki dik çargâh perdesinde ve benzeri (bizzat Necdet Yaşar'ın ifadesiyle⁴⁵) *oynak* perdelerde kullanılır. Necdet Yaşar da genellikle bu şekilde kullanmıştır.

ii. Sap vibratosu:

“Yarım karar, asma kalıflar ve tam karardan sonra yapılır. Bu duruşlar için son mızrap vurulduktan hemen sonra tanburun gövdesi biraz daha sıkıca tutularak sap (aşağı-ileri) doğru birkaç kez sallanır. Bu hareket sapı silker gibi oldukça seri yapılır”⁴⁶.

Açık telde yapılan vibratoda sap genellikle daha yavaş sallanır.

Bunların dışında sap yaylama denilen bir teknikten de bahsedilebilir.

“Bu işlem...çalmağa devam edilirken yapılır.... Kuvvetli zamanlar için yukarıdan aşağı vurulan güçlü mızraplarla birlikte sap ta genellikle (aşağı-ileri) itilir, zayıf zamanlara rastlayan alt mızraplarda (yukarı-geri) çekilir”⁴⁷.

Vibrato daha ziyade üslupla ilgili bir özellik olduğundan ve bu çalışmanın kapsamı dışında kaldığından notada ayrıca gösterilmeyecektir.

f. Stakkato

“Kesik çalış tekniğidir. Sesin elde edilmesinden hemen sonra teller, sol elin diğer parmaklarıyla kapatılır ve bu şekilde sesin kesilmesi sağlanır”⁴⁸. Basan parmağın kaldırılması tanburda cızırtı tabir edilebilecek istenmeyen sesler çıkardığı için icrada

43 Ayhan Gunca, **age**, 48.

44 Özer Özel, **age**, 18.

45 Necdet Yaşar, “Uygulamalı Makam Analizi Ders Notları” (YTÜ Sanat Ve Tasarım Fakültesi Müzik Ve Sahne Sanatları Bölümü, 2005).

46 Emin Akan, **Tanbur Metodu**, (İzmir: E.Ü. Devlet Türk Müsıkîsi Konservatuvarı, 1989), 72.

47 **age**, 73.

48 Özata Ayan, **age**, 48.

kullanılmaz. Yani stakkato tanburda yalnız sessiz çarpma şeklinde kullanılır. Temrin ve etüdlerde rastlanan stakkatoların tamamı sol elin birinci parmağıyla basılarak ve 3. parmağıyla (gerektiği nadir durumlarda 4. parmağıyla) susturularak çalınır.

g. Legato

“Bağlı çalış tekniğidir. Çıkıcı hareketlerde birinci parmak perde üzerindeyken mızrap vurulur, arkasından gelen bakıyye aralığına ikinci parmakla mızrap vurulmadan gidilir. 2. parmak tele sertçe basar.... Küçük üçlü aralığında veya daha büyük aralıklarda 1.- 2. veya 1.- 3. parmaklarla legato yapılabilir”⁴⁹.

Tanburî Küçük Artin’in Musikî Edvârî’nda legato için ayrı bir işaret gösterilmiş, “bu harfin ikisi bir yere gelib üstünde çizisi olursa peşrevde ikisi bir mızrab sayılır”⁵⁰ şeklinde açıklanmıştır. Legato çalış daha çok klasik tanbur üslubuna atfedilir. “Zamanımızda bu şekilde tanbur çalanlara klasik tavırdan çalıyor denmektedir”⁵¹. Necdet Yaşar taksimlerinde, özellikle sap üzerinde geniş mesafe katettiği süratli pasajlarda bazı aralıklarda legato kullanmıştır. Bunun dışında seyrek kullanmıştır.

h. Glisando (ses kaydırma)

Glisando ve portamento (bkz. Portamento) hakkında muhtelif kaynaklarda birbiriyle çelişen tanımlar görülmektedir. Bazı kaynaklar portamentodan hiç bahsetmeyip bir glisando türü olarak ele alırken bazılarında glisando ile portamentonun işlevleri yer değiştirmiştir. Bir tanıma göre “...glisando bir sestem diğerine geçerken kesinti olmadan (bağlı, legato şeklinde) iki nota arasındaki seslerin tamamını duyurarak çalınmasıdır. İki notanın arasına (Gliss. Kısaltması olsun veya olmasın) çekilen düz (bazen de dalgalı) çizgi ile gösterilir. Çıkıcı ve inici glisando olarak ikiye ayrılır”⁵². Bu çalışmada glisando bu manasıyla kullanılacak ve dalgalı glisando işaretiyle gösterilecektir. Mutlu Torun glissando ile portamentoyu aynı kavram olarak ele almıştır. İlâveten, ilk defa ağır glissando (ağır kaydırma) terimini kullanmaktadır. Bu tip glissando “Pest taraftaki komşu sese giderken, dar bir alanda, daha uzun zamanda yapılır. Kaydırma genellikle sesle beraber başlar, sekizlik veya dörtlük zaman

49 Özer Özel, *age*, 19.

50 Eugenia Popescu-Judet, *age*, 64.

51 Necip Gülses, “Mızraplı Tanbur Öğrenme Kılavuzu”, 56.

52 S. Adler, *The Study Of Orchestration*, (New York: W.W. Norton and Company, 1989), 15-16'dan aktaran Ayhan Gunca, *age*, 50.

süresince, basan parmak kuvvetini azaltmadan 1-1,5 koma kadar pestteki sese doğru kayar. Kayma sonunda vardığı noktada bekleme olmadan sonraki sese mızrap vurulur”⁵³. Bu tanımın, aşağıda görülecek olan portamento tanımına daha çok uymakta olduğu görülür. Necip Gülses'e göre “tanburda glissando iki şekilde uygulanır”⁵⁴. Birincisi olan “aşağıdan yukarıya glissando”⁵⁵ yukarıda görülen, Ayhan Gunca'nın verdiği tanıma uymaktadır. “Yukarıdan aşağıya glissando”⁵⁶ ise yine aşağıda göreceğimiz portamento tanımına daha çok uymaktadır.

Tanburî Küçük Artin Musikî Edvârı'nda, glissandoyu parmak okşaması olarak adlandırmış, iki uzak perde arasında ayrı bir işaretle göstermiştir⁵⁷.

Glisando tatbikatte genelde 3 şekilde görülür.

“a) İki esas ses arasında kaydırma: Birinci ses zamanını doldururken parmak kayar, ikincisi tam zamanında duyurulur (Mızrap vurulmadan). Tek parmakla yapılan bir legato duygusu verir.

b) Kaydırma başlangıcı esas ses değildir: Kaydırma öncesindeki not biter, sonraki zaman çarpma notundan hemen kayarak başlar. İkinciye mızrap vurulmaz.

c) Kaydırma bitişi esas ses değildir: İlk ses zamanını doldururken parmak kayar, ikinci sesin başlangıcında mızrap vurur”⁵⁸.

Tanbur icrasında ise glisandoyla çeşitli şekillerde karşılaşılmaktadır. “Genellikle birinci parmağın sap üzerinde kaydırılması ile gerçekleştirilir. İnci glisando geleneksel tanbur icrasında kullanılmamaktadır”⁵⁹.

20 y.y. tanbur icrasında kullanılan, Necdet Yaşar'ın da sıklıkla kullandığını gördüğümüz glisando çeşitleri için aşağıda sistematik bir isimlendirme önerilmiştir.

- Glisandonun seriliğine göre:

53 Mutlu Torun, **age**, 302.

54 Necip Gülses, **age**, 54.

55 **age**, 54.

56 **age**, 54.

57 Eugenia Popescu-Judetz, **age**, 66.

58 Mutlu Torun, **age**, 301.

59 Ayhan Gunca, **age**, 53.

i. Hızlı glisando (Glisando yapılan süre çok kısa ise.)



Şekil 3.13: Hızlı Glisando

ii. Yavaş glisando (Glisando yapılan süre uzunca ise.)



Şekil 3.14: Yavaş Glisando

• Glisandoya dahil olan iki sesin izafi sürelerine göre:

i. Çabuk glisando (İlk ses çok kısa tutulup hemen kaydırılıyorsa.)



Şekil 3.15: Çabuk Glisando

ii. Gecikmeli glisando (İlk ses oldukça uzun tutulup kaydırılıyor ve ikinci ses kısa tutuluyorsa.)



Şekil 3.16: Gecikmeli Glisando

• Glisandoya dahil olan ilk sesin niteliğine göre:

i. Belirli glisando (Kaydırma belirgin bir sestem başlıyorsa, ilk ses belirgin olarak duyuruluyorsa).

ii. Belirsiz glisando (Kaydırma belli belirsiz bir sestem başlıyorsa, ilk ses net olarak duyurulmuyorsa). Bu tip glisando çabuk glisandolarda kullanılır. Sol el sap üzerinde harekete başladıktan sonra mızrap vurularak elde edilir.

Necdet Yaşar taksimlerinde bütün bu yukarıda sayılan glisandoları kullanmıştır. Glisandolar bu çalışmada dalgalı glisando işareti ve seslerin sürelerine göre uygun nota değerleriyle gösterilecektir.

1. Portamento (ses taşıma)

“...Portamento ses icrasına ait, glisandoya benzer şekilde bir yapıdır. Fakat çalgı icrasında glisandodan farklı olarak daha çok yakın mesafeli sesler arasında (ikili aralık) yapıldığı görülmektedir”⁶⁰.

“Tanburda portamento, sol elde perdelere basan parmağın (genellikle 1. parmak) kaydırılması yoluyla yapılır”⁶¹. Çıkıcı portamento tanbur icrasında pek kullanılmamaktadır. İnici portamentoya da üç şekilde rastlanır:

- İki komşu yarım ses arasında kaydırma.
- Oynak perdelerdeki pestleştirmelerde (Uşşak makamında karara doğru giden segah perdesi, hüzzam makamında iniş ezgisindeki evc ve hisar perdeleri gibi). Bu tip portamento iki şekilde uygulanabilir:

i. Mızrapsız portamento, oynak sese gelindiğinde vurulan mızraptan sonra başka mızrap vurulmadan sesin kaydırılması şeklinde uygulanır. Tanburda bu şekilde kaydirmada ses çabuk sönümleneceğinden hızlıca yapılır.

ii. Mızraplı portamento, oynak sesin kaydırılması esnasında devamlı vurulan üst-alt mızraplarla kaydırmanın sesin sönümlenmesine müsaade edilmeden duyurulduğu portamentodur. Necdet Yaşar karakteristik olarak bu portamentoyu, özellikle uşşak taksimlerinde, çok sık kullanmıştır.

- Bazı inici ezgi hareketlerinde, sık perdeli aralıklarda, üsluba uygun olarak kullanılan kaydırma. Necdet Yaşar'ın, özellikle nihavend makamında, neva perdesi kullanarak yapılan bazı inişlerde nevedan peste doğru (yaklaşık bakıyye aralığı genişliğinde) bu kaydirmayı kullandığı görülür. Necdet Yaşar

60 age, 49.

61 age, 50.

bu portamentoyu genellikle sol elin 2. veya 3. parmağını kullanarak uygulamaktadır.

Portamento daha çok üslubla ilgili bir kavram olduğundan, bu çalışmada teknik olarak özellikle gerekmedikçe notada ayrıca gösterilmeyecektir.

i. Tarama

“Yukarıdan aşağıya doğru mızrabın telleri tarar gibi kullanılmasıyla yapılır”⁶². Bu tanımdan da görülebileceği üzere tanburda üst tarama kullanılır; ters istikamette yapılan alt tarama kullanılmamaktadır.

Bu çalışmada, gerektiğinde taramalar için ayrı bir işaret kullanılmayıp açık olarak yazılacaktır.

j. Vurgu (aksan)

Tanburda vurgu, genel olarak, ses gruplarındaki üst mızrapla ilk vurulan seslerdedir. Daha vurgulu sesler, üst mızrap esnasında sağ elin serbest parmakları/ parmaklarından biriyle tanburun göğsüne vurarak elde edilir. Alt mızraplar zayıf, nadiren yarı kuvvetlidir. Genelde herhangi bir ezgi veya ses grubunun sonundaki, uzayacak olan ses, vurgulu olması için üst mızrap kullanılarak icra edilir. Bu çalışmada vurgu için ayrıca bir işaret kullanılmayacaktır. (Vurgu işaretleri olan V ve Λ işaretleri, sırasıyla üst ve alt mızrap vuruşlarını göstermek için kullanılacaktır; vurgu ile ilgisi yoktur.)

k. Flageolet (armonik sesler)

“Telin tam yarısına, teli sapa bastırmadan, parmağın küçük bir noktası ile dokunup mızrabı vurunca telin iki yarısı da aynı şekilde titreşir. Böylece yarım tel uzunluğunun sesi çıkar. İşte bu sese armonik ses denir. Telin ikinci armonik sesidir”⁶³. Tanburda telin yarısına denk düşen neva perdesinde, eşik tarafından çeyreğine denk düşen tiz neva perdesinde, ayrıca düğah ve muhayyer perdelerinde

62 Özer Özel, *age*, 22.

63 Mutlu Torun, *age*, 303.

armonik sesler yoğun olarak duyurulabilir. Bunların dışında rast, ırak ve evc perdelerinin hizasında da armonikleri belli ölçüde duyurmak mümkündür.

“Bir diğer flageolet ise taramalı flageolettir...bütün açık tellerin üzerinde tellere bir baskı uygulamadan değil ve bu arada mızrap yukarıdan aşağı doğru tarama şeklinde kullanılır”⁶⁴. Tanbur, çalınan makamın seslerine uygun sesleri verecek farklı seslere akortlanarak icra esnasında değişik etkiler oluşturulabilir.

Flageolet sesler bu çalışmanın kapsamı dışındadır⁶⁵.

3.2. Tanbur Taksimlerinin Tesbiti, Seçimi Ve Sınırlandırılması

Necdet Yaşar'ın elimize ulaştığı yüklü miktarda icra kaydı bulunmaktadır. Bunların içinde solist veya koro refakati yaptığı icralar ve muhtelif genişlikle saz ekipleriyle gerçekleştirilmiş icraların yanı sıra, solo icralarının sayısı hayli fazladır. İcraların hemen hemen tamamı canlı radyo emisyonları veya konserlerde, ev toplantılarında, çoğu amatör olarak banda alınmış canlı icralardır. Bu çalışmanın konusuna giren taksimlerinin kayıtları ise neredeyse tümüyle canlı icralardan alınmıştır. Bu çalışma kapsamında incelenecek taksimlerin sayısını sınırlamak mecburiyetinden, öncelikle tek başına yaptığı taksimler ele alınmış, müşterek taksimler büyük ölçüde bir kenara bırakılmıştır. Yayımlanmış bulunan iki adet tanbur CD'si ve *Tanburî Necdet Yaşar* isimli kitabın ilavesi olan CD içeriğindeki taksimler, CD'lerin hazırlanma sürecinde Necdet Yaşar'ın onayından geçmiş oldukları⁶⁶ ve teknik açıdan en mühim örnekleri ihtiva ettikleri için öncelikle bu taksimler incelendi. Daha sonra şahsî arşivimizde bulunan muhtelif kayıtlardan dikkate değer taksimler de tesbit edilerek ilave edildi. Nihavend makamında incelenen taksimlerin sayısı 5 olduğundan bu taksimler incelenme sırasına göre 1'den 5'e kadar numaralarla numaralandırılarak isimlendirildi. Aynı makamda olan diğer taksimlere de aynı yöntem tatbik edildi. Aşağıda incelenen taksimlerin tam listesi verilmiştir:

64 Özer Özel, *age*, 21.

65 Farklı akortlarda elde edilebilecek flageolet seslerin özellikleri, Özata Ayan'ın çalışmasında teferruatıyla verilmiştir. Bkz. Özata Ayan, *age*, 34.

66 Necdet Yaşar, “Teşekkür”, *Necdet Yaşar – Arşiv Serisi* CD Kitapçığı, (İstanbul: Kalan Müzik, 1998), 4.

- Uşşak taksim 1
- Kürdîlihiczâra geçiş taksimi
- Hicaz taksim 1
- Nihavend taksim 1
- Segâhtan hüzzama geçiş taksimi
- Kürdîlihiczârdan nihavende geçiş taksimi
- Bestenigârdan hüzzama geçiş taksimi
- Arazbarbuselik taksim
- Hüseyinî taksim
- Dügâh-Muhayyerüstübüle taksim
- Mahur taksim
- Bayatîye geçiş taksimi
- Ferahfeza müşterek taksim
- Uşşaktan nihavende geçiş taksimi
- Bestenigâr taksim 1
- Karcığara geçiş taksimi
- Irak taksim
- Nihavend taksim 2
- Hicazkâr taksim
- Hicaz taksim 2
- Bestenigâr taksim 2
- Nihavend taksim 3
- Hicazkâra geçiş taksimi
- Muhayyere geçiş taksimi
- Nihavend-i kebirden uşşaka geçiş taksimi
- Nişaburek taksim
- Uşşak taksim 2
- Mahurdan hüzzama geçiş taksimi
- Hicazkârdan segâha geçiş taksimi
- Nihavend taksim 4
- Nihavend taksim 5
- Acemaşîran taksim

- Acemaşîrandan suzidile geçiş taksimi
- Kürdîlihiczâkâr taksim

Bu taksimlerin tamamı incelenmesine rağmen içlerinden elde edilebilen, bu çalışmaya konu olacak materyal sınırlıdır. Bu, bazı taksimlerin özellikle karakteristik mızrap vuruşları ve teknik zorlukları bolca içeren özelliklere sahipken, bazılarının çok fazla teknik zorlamalara girilmeden, daha çok makamın seyri üzerinde güzel, estetik ve yaratıcı nağmelerle işlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu çalışmanın konusunun üslubdan ziyade teknik olduğu düşünülürse bu şekilde doğal bir sınırlamanın mecburiyeti açıktır.

Taksimleri, geneli itibariyle bir makam seyri takip eden irticalî birer eser olmalarından dolayı bütünüyle notaya aktarmak, makam seyri ve melodi kurgusunu ortaya koymak bakımından, veya istatistiki bir çalışma için belli ölçüde değerli olacakken bu çalışmadaki gibi sınırlı bir teknik inceleme için vakit kaybı olacağından, taksimlerin yalnızca temrin ve etüde konu olabilecek teknik hususiyetler içeren kısa parçaları notaya alınmıştır. Bu yöntem bu hususiyetlerin daha vazih olarak göze çarpması bakımından da kullanışlıdır. Ayrıca varolan tanbur metodlarında rastlanan temrin ve etüde hali hazırda yer almış olan yapıları içeren bölümler mümkün olduğunca kapsam dışı tutulmuş, Necdet Yaşar'a özgü ve başka yerde rastlanılmayan yapılar incelenmiştir. İncelenen taksimlerin üzerinde durulan parçalarının notaları bu çalışmanın sonundaki ekler bölümünde sunulmuştur.

3.3. Taksim Parçalarının Notaya Aktarılmasında İzlenen Yöntem

Taksim parçalarının notaya aktarımında, yukarıda 3.1. bölümde bahsedilen teknikler, belirtilen uygun işaretlerle yazıldı. Bütün çalışma boyunca, günümüzde makam müziği eğitiminde yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemi kullanıldı. Notalamada $la = 440 \text{ Hz} = \text{neva}$ düzenine karşılık gelen bolahenk nısfıye düzeni esas alındı. Bu da, sol anahtarının üzerine yazılan BOND kısaltmasıyla belirtildi. Pratiklik açısından çok daha uygun görünen, yalnız tonun gösterildiği, nota değerlerinin değil sürelerin belirtildiği zaman-temelli notalama⁶⁷, daha ziyade seyri

67 Panagiotis Poulos, "Inheriting Innovation: A Study Of *Taksim* Within A 20th Century Lineage Of Turkish *Tanbur* Players" (Doktora Tezi, University Of London, School Of Oriental And African Studies, Department For Music Studies, 2006), 11.

gösteren bir notalama usulü olup tanbura özgü parmak ve mızrap hareketlerinin teferruatlı olarak gösterilmeye elverişli olmadığından dolayı tercih edilmedi. Nota parçasının taksim hangi zaman diliminden başlayarak alındığı belirtildi. Taksim serbest bir form olduğundan, serbest ölçülü (ad lib.) yazım kullanıldı. Taksim metronomu en başta belirtilerek parça içindeki metronom değişimleri yeni bir serbest ölçü ile gösterildi. Çok süratli ezgiler 32'lik, süratli ezgiler 16'lık, normal süratteki ezgiler sekizlik nota ile ifade edildi. Nota değerlerinin gerçek olarak belirtilebilmesi için noktalı notalar serbestçe kullanıldı.

Üst ve alt mızraplar temrin ve etüd yazımında yeni baştan işleneceğinden taksim parçaları üzerinde ayrıca gösterilmedi.

Necdet Yaşar taksimlerinde, ezgi hareketlerinin başında karakteristik bir kuvvetli alt mızrap kullanılmaktadır. Bu alt mızrapların ayırdedilebilmesi için notaların kuyrukları diğer notalarla bağlanmamıştır.

Ahenk tellerini ifade eden notalar da, akor içinde kullanımları hariç, kuyrukları bağlanmayarak ayrı gösterilmiştir.

3.4. Temrin Ve Etüd Yazımında İzlenen Yöntem

Temrinlerin yazımında, Necdet Yaşar'ın taksimlerine özgü, karakteristik görülen ve sağ ve sol el tekniğine yönelik faydalı olabilecek ezgi hareketleri kullanıldı. Bu ezgi hareketlerinden, incelenen tanbur metodlarında rastlanmayan türden ezgi hareketlerinin kullanılmasına önem verildi. Taksimlerden olduğu gibi alınan ezgi hareketleri bazen kendi başlarına temrin olarak düzenlendi, bazen de diğer temrin veya etüdlere yazımında öge olarak kullanıldı. Kendi başlarına kullanılan ezgi hareketleri genellikle parçalanarak önce ufak temrinler halinde, sonra birleştirilerek bütün haliyle değerlendirildi. Bütünüyle temrin olarak değerlendirilen parçalar, ölçü içerisine alınırken bazı seslerin süre değerlerinin değiştirilmesi veya başa ya da sona fazladan esler eklenmesi suretiyle ölçülere uyduruldu. Bazı ezgi hareketleri ise özü muhafaza edilmek suretiyle yeni baştan kurgulandı. Temrinlerin bir bölümünün farklı mızrap kalıpları, farklı parmak pozisyonları ve varsa değişik kullanımlarını içeren farklı versiyonları yazıldı. Daha sonra bu malzeme kullanılarak kısa etüd parçalar ve

etüd eserler oluşturuldu. Temrin ve etüd yazımında izlenen ik ayrı yola birer örnek vermek mümkündür. Birinci örnekte, Ek 1’de verilmiş olan Nihavend Taksim 4, 0:06 parçası 3 kısma ayrılarak, versiyonlarıyla birlikte 3 farklı temrin oluşturuldu (Bkz. Şekiller 4.3, 4.4 ve 4.5). Daha sonra bu parça bütünüyle temrin olarak yazıldı (Bkz. Şekil 4.6). Bu sayede bu temrinlere çalışacak öğrencinin önce parçalara, daha sonra da bütününe hakimiyet sağlamasını temin edecek yol izlenmiş oldu. İkinci örnekte ise En Ek 2’de verilen taksim parçasının ilk ölçüsü, Şekil 4.47’deki etüdü içinde bütün olarak değerlendirildi.

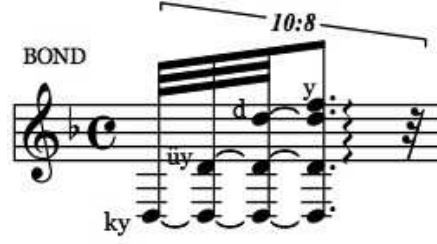
Çalışmanın sonunda yazılan bütün temrin ve etüdüler zorluk dereceleri gözönünde bulundurularak, (metodik sebepli bazı istisnalar haricinde) temrinden etüde doğru sıralandı.

Üst mızrap vuruşları için V, alt mızrap vuruşları için A işareti kullanıldı.

Temrin ve etüdülerin tempolarının belirtilmesi için, “Maelzel metronomu” anlamında MM kısaltması kullanıldı. Maelzel metronomunda, geleneksel olarak tempo 40 ile 208 aralığında tespit edilir ve konvansiyonel metronomlar bu aralıkta çalışır⁶⁸. Fakat günümüzde bilgisayarlar üzerinde çalıştırılan metronom ve notalama yazılımlarında 208’in çok üzerinde (çoğu notalama yazılımında teorik olarak sonsuz, pratik olarak bilgisayar hızıyla sınırlı) tempoları uygulamak mümkündür. Bu çalışmada bilgisayardan en yüksek ölçüde yararlanırken bu durum da göz önünde bulunduruldu; temrin ve etüdü yazımında 208’den büyük tempolar da kullanıldı. Bunların geleneksel metronomlarla tatbiki esnasında yüksek tempolarda karşılaşılabilecek sıkıntı, daha büyük mertebede, yazılan temponun yarısı kullanılarak aşılabilir (Sözgelimi; sekizlik birimde 300 vuruşlu bir temrin, dörtlük birimde 150 vuruşa tekabül etmektedir).

Arpej etüdülerinde, akorda yer alan notaların akor olarak gösterimi yerine, her sese ait süreleri gerçek olarak belirtebilmek amacıyla, birbirine bağlı notalarla ve en son nota grubunun yanında bir kırık uygu işaretiyle gösterim tercih edildi (Bkz. Şekil 16).

68 19. asırda dakikada 240 vuruş yapabilen Maelzel metronomları yapıldığına dair Bkz. Brian Blood, “Music Theory Online : Tempo”, <http://www.dolmetsch.com/musictheory5.htm> [29.05.2011]



Şekil 3.17: Arpejlerin Açık Gösterimi

3.5. Teknik Açıklamalar

Bütün çalışma boyunca, ezgi hareketlerinin en ufak detaylarını dahi ses kaydına mümkün olduğunca sadık bir şekilde notaya aktarabilmek amacı güdülmüştür. Bu amaç doğrultusunda, kayıtların seslerin net anlaşılacağı hızlı ezgi geçişlerinde, ses düzenleme yazılımları vasıtasıyla, kaydın tonu korunarak yavaşlatma yapıldı (*time stretch / zaman gerdirme işlemi*) ve icra en ince ayrıntısına kadar tesbit edilmeye çalışıldı. Ayrıca, banttan aktarılan bazı kayıtlarda, bant cihazlarındaki devir farklarından dolayı oluşan hız değişimlerini ortadan kaldırmak için ilgili kaydın gerçek hızında olup olmadığı, akordu kontrol edilerek tesbit edildi. Gerçek hızında olmayan kaydın çalış hızı, ses düzenleme yazılımları yardımıyla, kayıttaki ton ve diyapozona göre en yakın olası ton arasındaki fark nisbetinde (yavaşlatma veya hızlandırma şeklinde) değiştirilerek tahmini doğru çalış hızına getirildi (*pitch shift / ton kaydırma işlemi*). Böylece cümlelerin Necdet Yaşar tarafından icra edilen orijinal süratleri belirlenebildi. Bu tip bütün dijital işlemler Mac OS X platformunda çalışan bir Apple bilgisayar yardımıyla gerçekleştirildi. Dinlemelerde ihtiyaç duyulan gerçek zamanlı (real-time) yavaşlatma için Vox, ton ayarlamalarındaki çevrimdışı (offline) yavaşlatma için Audacity yazılımları kullanıldı. Notalama için, serbest yazıma imkan tanınması ve pratikliği açısından, yine Mac OS X platformu üzerinde Mus2 mikrotonal nota yazılımı kullanıldı. Bu yazılımda eksik olan glisando ve kırık uygu işaretlerinin üretiminde Gimp resim programı, Mus2'ye aktarmaya uygun olan SVG dosya formatına dönüştürmede ise Inkscape yazılımları kullanıldı.

4. TEMRİN VE ETÜDLER

Bu bölümde, Necdet Yaşar'ın taksimlerinden alınan veya taksimlerden esinlenerek yazılan temrin ve etüdler, açıklamalarıyla birlikte sıralanmıştır. Açıklamalar, temrin veya etüdün temel olarak alındığı veya esinlendiği taksim, ilgili taksimdeki alınan veya esinlenen kısmın başlangıç zamanı, metronom ve gerekiyorsa çalışma yöntemi bilgilerini içermektedir.

Temrinlerde parmak pozisyonları genelde yazılmış, gerek görülmeyen yerlerde (bazı ezgi-tekrarlı temrinlerde) gerektiği ölçüde verilmiş, bazı temrin ve etüdlere ise bunların tayini öğrenciye bırakılmıştır. Parmağın sabit durduğu perdelerdeki 2., 3. vb seslerde tekrar aynı parmak numarasının yazımından kaçınılmış, diğer küçük ezgi tekrarlarında ise parmak pozisyonu değişmese de okumada akıcılık sağlamak amacıyla yazılmıştır. Parmak pozisyonu yazılmamış temrin varyasyonları için, bir önceki varyasyonun parmak pozisyonları uygulanmalıdır. Farklı varyasyonlar aynı şekil içinde, röpriz işaretleri arasında verilmiştir. Alternatif parmak pozisyonları, asıl pozisyonun altında ikinci bir sırada, alternatif mızrap kalıpları da yine asıl kalıbın altında ayrı bir sırada verilmiştir. Mızrap pozisyonu değişmeden legato içeren varyasyonlar, legato bağının karışıklığını önlemek amacıyla ayrı ölçüde gösterilmiştir.

Temrin veya etüdün hangi taksimin neresinden alındığı veya esinlendiği, şekil başlığında parantez içinde verilmiş, gereken açıklama notanın altında metin içinde yapılmıştır. Temrinlerin çalışılması gereken metronom aralığı notanın altında, metin içinde verilmiştir.

Bu çalışmadaki temrin ve etüdler, geneli itibariyle en azından tanburla ilgili temel problemleri aşmış, tanburun sapı üzerindeki bütün perdeler rahatlıkla basabilecek ve mızrabını 1. çift yegâh teline rahatça vurabilecek seviyeye gelmiş öğrencilere yöneliktir. Temrin ve etüdlere, bu aşamayı geçmiş öğrenci seviyelerine göre üç zorluk

seviyesine ayırma yoluna gidilmiştir. Bunlar temel, orta ve ileri seviyeler olarak adlandırılmış, her temrin ve etüdün uygun olduğu öğrenci seviyesi, ilgili temrin veya etüdün açıklamasında belirtilmiştir. Temel seviye yukarıda bahsedilen temel problemleri aşmış öğrencilere, orta seviye mızrabını ve sol elinin dört parmağını rahatlıkla kullanabilir duruma erişmiş, perde baskısında temel problemleri aşmış öğrencilere, ileri seviye ise artık tanbur tekniğini ilerletmeye yönelebilecek teknik kapasiteye erişmiş öğrencilere hitap etmektedir. Ayrıca, düşük seviyedeki bir temrin veya etüdün yüksek metronomları daha yüksek seviye gerektirebilir; dolayısıyla sürat hususu da gözönünde tutulmalıdır. Burada belirtilen seviyeler temrinin normal (ekstrem olmayan) metronom değerleri düşünülerek tesbit edilmiştir. Temrin ve etüdler çalışılırken bu seviyelere dikkat edilmelidir, zira daha üst seviyeli bir temrine zamansız çalışmak öğrenciyi aşırı ve gereksiz yere zorlayıp demoralize edebilir. Bu da çalışma şevkinin kırılmasına, dolayısıyla verimsiz çalışmaya sebebiyet verebilir.

BOND ♩ = 160

3 1 3 1
1 1 3 1

2 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1

1 2 1 1 3 1
3 4 3 1 3 1

Şekil 4.1: Temrin (Kürdîlihiczâkâr 5:24)

Metronom: 160 ~ 240 , Seviye: Temel

Bu temrin, aşağıdaki diğer temrinler gibi, çeşitli muhtemel varyasyonlarıyla verilmiştir. Nihavend ve acemaşiran dizileri üzerinde bütün sapa uygulanarak çalışılmalıdır.

BOND $\text{♩} = 160$

1 1 3 1 2 1 1
1 2 4 1 2 1 1

1 1 3 1 3 1 2 1 1 1 4 1 2 1 1

$\text{♩} = 120$

1 3 1 2 1 1

Şekil 4.2: Temrin (Nihavend 3 0:04)

MM= 160 ~ 240 , Seviye: Temel

Son varyasyon 80'den 120'ye çalışılmalıdır. Alt oktavında, sarı tellerde ve nihavend dizisi üzerinde bütün sapa uygulanarak çalışılmalıdır.

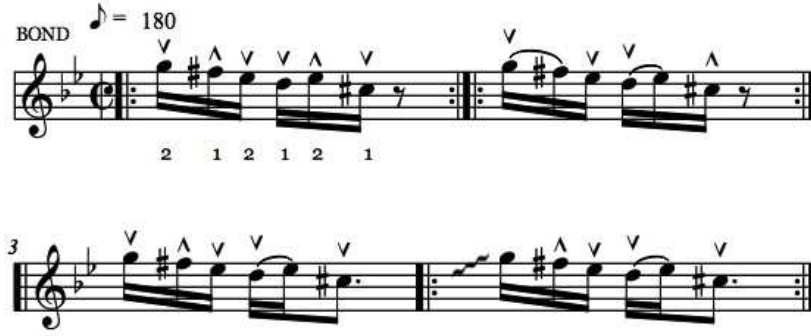
BOND $\text{♩} = 180$

1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1

Şekil 4.3: Temrin (Nihavend 4 0:06)

MM= 180 ~ 240 , Seviye: Temel

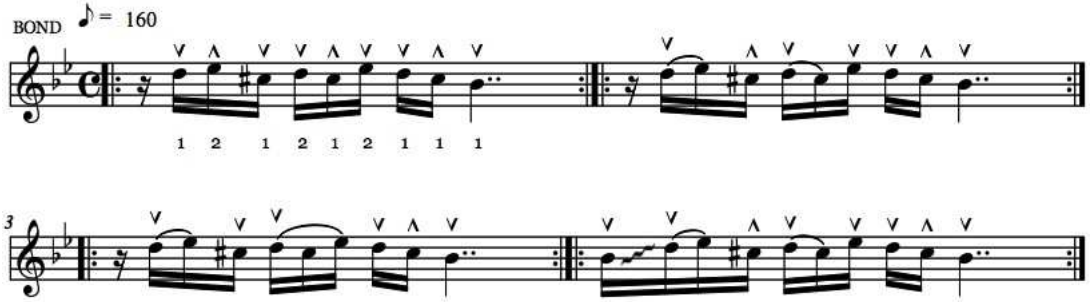
Dönüşlerde 16'lık sus yerine fa diyezde 16'lık alt mızrap vurulmalıdır. Rast ve acemaşiran donanımıyla da çalışılmalıdır.



Şekil 4.4: Temrin (Nihavend 4 0:06)

MM= 120 ~ 180 , Seviye: Temel

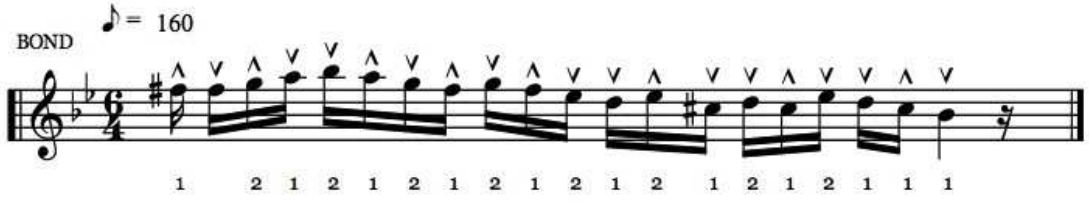
4. ölçüdeki varyasyondaki glisandoda gerdaniye perdesine 2. parmakla çıkılacaktır.



Şekil 4.5: Temrin (Nihavend 4 0:06)

MM= 160 ~ 240 , Seviye: Temel

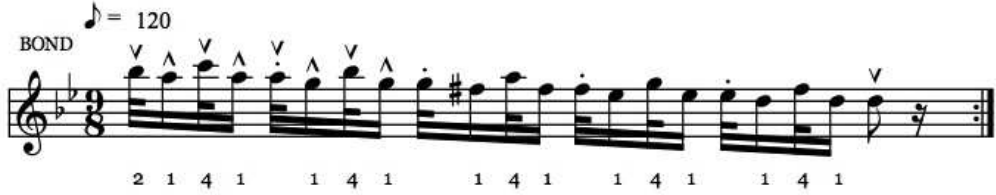
En sondaki do diyezın üzerinde parmak durmamalı, sol el si bemole doğru hareket ederken hafif bir mızrap darbesiyle bu ses hissettirilmelidir. 4. varyasyondaki glisando yavaş yapılmalı, aradaki sesler duyurulmalıdır.



Şekil 4.6: Temrin (Nihavend 4 0:06)

MM= 160 ~ 240 , Seviye: Temel

Bu temrin, yukarıdakilerin bileşimidir. Öğrenci, yukarıdaki temrinlerden yola çıkarak farklı mızrap kalıpları oluşturup çalışmalıdır. Bu temrinden hareketle denebilir ki, hicaz aralığı kullanılan bütün süratli pasajlarda 1. ve 2. parmakların hareketli kullanımı, ajiliteyi kolaylaştıracaktır.



Şekil 4.7: Temrin (Nihavend 5 1:19)

MM= 120 ~ 160 , Seviye: Temel

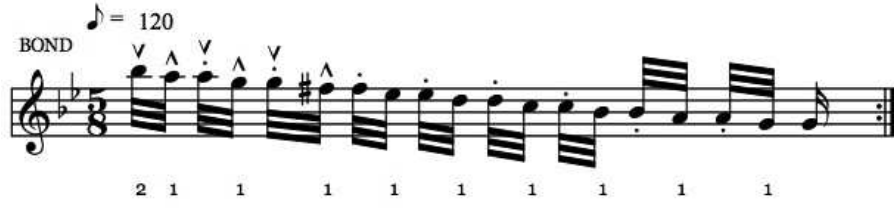
Bu temrinde, 4. parmakla basılan perdelerin aralarının genişlediği yerlerde, 1. parmağın klavyeden kalkmaması için elin bütünüyle kaydırılması gerekir. Yani 4. parmak evc perdesine basarken 1. parmak yaklaşık olarak hisar perdesi üzerinde olmalıdır. Parmağın fazla uzatılması 1. parmağın pozisyonunun bozulmasına, dolayısıyla hızlı geçişlerde tellerin birleşmesine sebep olabilir.



Şekil 4.8: Temrin (Nihavend 5 1:19)

MM= Birinci varyasyon için 120 ~ 160, ikinci varyasyon için 80 ~ 140.

Seviye: Temel



Şekil 4.9: Temrin (Nihavend 5 1:19)

MM= 100 ~ 150 , Seviye: Temel

Sesler kaybolmadan, net duyurulabilmelidir. Bu başarılmadan metronom arttırılmamalıdır.



Şekil 4.10: Temrin (Nihavend 1 0:19)

MM= 140 ~ 200 , Seviye: Orta

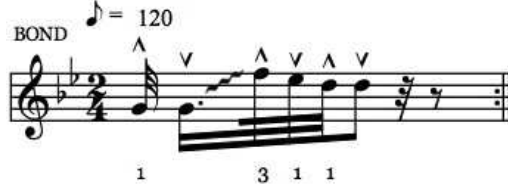
Re-mi-sol atlaması mızrapsız yapılmalıdır. Yeterince ses çıkması ve sesin uzaması için parmak sert vurulmalıdır.



Şekil 4.11: Temrin (Nihavend 2 2:55)

MM= 100 ~ 160 , Seviye: Orta

İnişteki düğah perdesi, perdeye direkt olarak parmak basarak değil, parmak o perde üzerinden geçerken bir mızrap darbesi ve hafif bir sessiz çarpma ile duyurulmalıdır. Bu hareket tanburda, özellikle hızlı inici pasajlar çalınırken çok kullanıldığından bu temrini hızlandırmak, daha süratli başka pasajlarda kullanımını kolaylaştıracaktır.



Şekil 4.12: Temrin (Nihavend 2 2:55)

MM= 120 ~ 180 , Seviye: Orta

Glissando esnasında aradaki sesler duyurulmalıdır.



Şekil 4.13: Üst Teller İçin Mızrap Temrini (Nihavend 1 0:38)

MM= 140 ~ 200 , Seviye: Orta

Tanburun 7. teli kaba kürdiye akortlanmalıdır. Mızrap ilgili tele, diğer tellere çarpmadan net bir şekilde vurulana kadar metronom yükseltmemelidir.



Şekil 4.14: Temrin (Bestenigârdan Hüzze Geçiş 1:39)

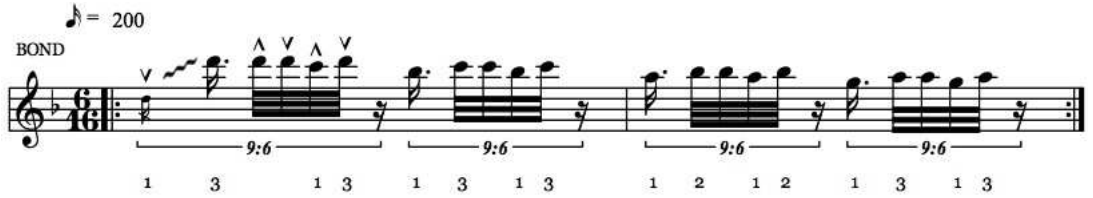
MM= 60 ~ 100 , Seviye: Orta



Şekil 4.15: Temrin (Bestenigârdan Hüzûzama Geçiş 0:00)

MM= 150 ~ 300 , Seviye: Orta

Metronom arttıkça parmak pozisyonları zorlaşacağından ikinci sıradaki alternatif pozisyon kullanılmalıdır. İkinci ölçüde aynı temrinin farklı bir mızrap kalıbı gösterilmiştir.



Şekil 4.16: Dörtlü Mızrap Temrini (Ferahfeza Müşterek 1:28)

MM= 200 ~ 300 , Seviye: Orta

9:6 işareti, 3 adet ardarda üçlemenin (triole) toplamıdır; yani 6 16'lık nota süresinde 9 16'lık nota çalınacaktır.



Şekil 4.17: Hızlı Glisando Temrini (Nihavend 5 1:17)

MM= 180 ~ 240 , Seviye: Orta

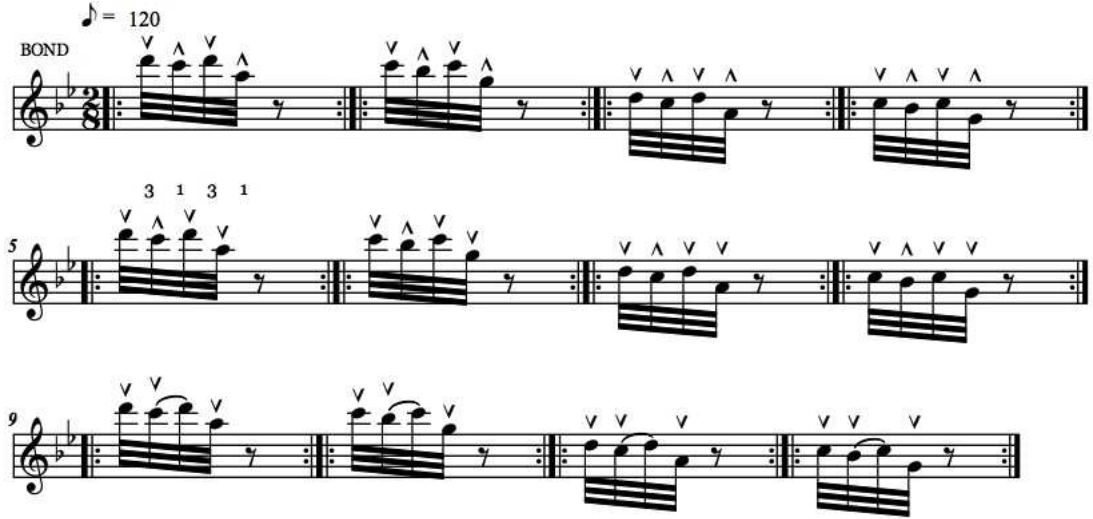
Farklı perdelere benzer şekilde varyasyonları uygulanarak çalışılmalıdır.



Şekil 4.18: Hızlı Glisando Temrini (Nihavend 5 1:17)

MM= 180 ~ 240 , Seviye: Orta

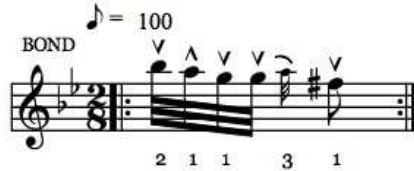
Birinci temrinde çabuk glisando uygulanmıştır. Bir önceki temrin gibi farklı perdelere varyasyonları çalışılmalıdır. İkinci ölçüdeki de bir mızrap varyasyonudur. Öğrenci benzer mızrap varyasyonları üretip çalışmalıdır.



Şekil 4.19 - Dörtlü Mızrapla Temrinler (Nihavend 5 1:19)

MM= 120 ~ 200 , Seviye: Orta

Bütün sap boyunca farklı perdelere uyarlanarak çalışılır.



Şekil 4.20: Temrin (Nihavend 5 1:19)

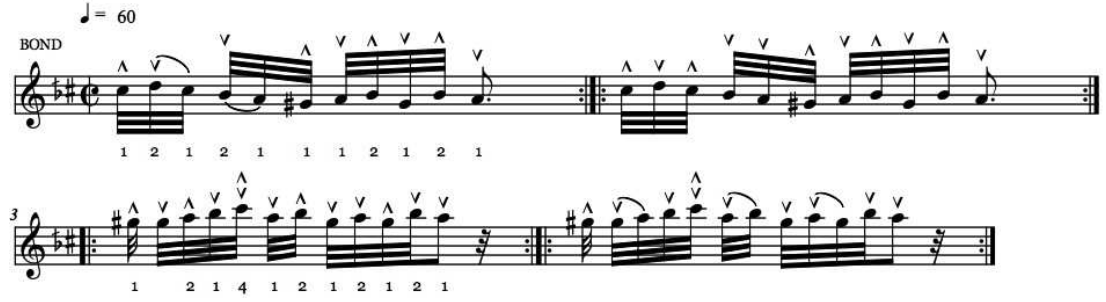
MM= 100 ~ 180 (200) , Seviye: Orta



Şekil 4.21: Temrin (Nihavend 5 1:17)

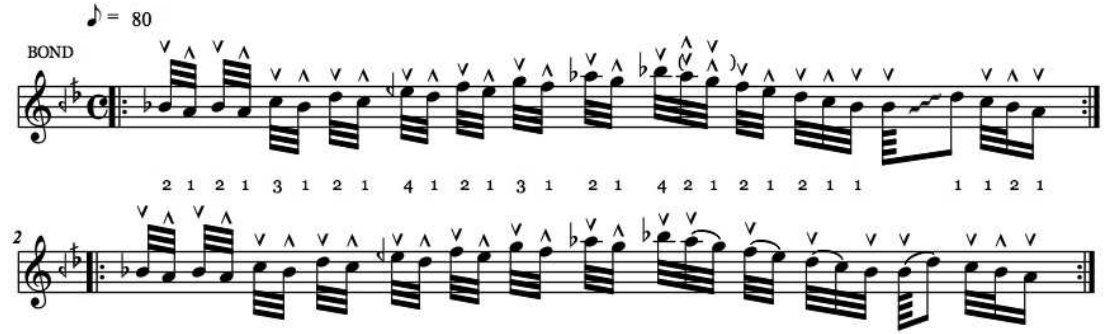
MM= 150 ~ 200 , Seviye: Orta

Önceki temrinlerin birleşimidir.



Şekil 4.22: Temrinler (Hicaz 2:03)

MM= 40 ~ 70 , Seviye: Orta



Şekil 4.23: Temrin (Nihavend 5 2:01)

MM= 80 ~ 120 (140) , Seviye: Orta

Bu temrin ayrıca sırasıyla süpürde, kız ve mansur akortlara transpozisyon yapılarak çalışılmalıdır. (Süpürde akortta, kullanılması gereken si fazla diyez perdesi tanburda bulunmadığından, buselik perdesine dik basılarak elde edilmeli veya bu perde tanburun gövdesine doğru bir miktar kaydırılarak ayarlanmalıdır.)

♩ = 150
BOND

1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1
3 2 1

Şekil 4.24: Temrin (Nihavend 1 3:07)

MM= 120 ~ 200 , Seviye: Orta

Bütün sapı kapsayan bu temrinin, farklı makam dizileriyle (örneğin hüseyinî, bestenigâr, evcârâ gibi) varyasyonları, uygun parmak pozisyonlarıyla birlikte, üretilip çalışmalıdır.

♩ = 120
BOND

Şekil 4.25: Sessiz Çarpma İle Kromatik Temrinler (Nihavend 2 3:39)

MM= 120 ~ 180 , Seviye: Orta

Bütün noktalı sesler birinci parmakla basılıp 3. parmakla susturarak çalışılacaktır.

♩ = 140
BOND

1 1 3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 1 2 1 2 1 1 1

Şekil 4.26: Temrinler (Segâhtan Hüzzama Geçiş 0:41)

MM= 140 ~ 200 , Seviye: Orta



Şekil 4.27: Glisando Ve Atlama Etüdü (Nihavend 5 2:12)

MM= 50 ~ 75 , Seviye: İleri

Bütün glisandolar 1. parmakla yapılacak, diğer parmak ve mızrap pozisyonlarını öğrenci belirleyecektir. Glisandolar mızrapsız ve mızraplı olacak şekilde 2 farklı versiyonla çalışılmalıdır. Yegâh perdesinden pest perdelere 2. çift tel (sarı teller) üzerinde basılacaktır. Bu sarı teller kaba rasta akortlu olmalıdır.

♩ = 50
BOND
1 2
v ^ v ^ v ^ v ^ v ^ v ^

Şekil 4.28: Tremolo Etüdü (Nihavend 5 2:40)

MM= 50 ~ 100 , Seviye: İleri

Metronom yükseldikçe mızrap hakimiyeti zorlaşacağından, sağ elin orta ve/veya yüzük parmağı tanburun göğsüne hafifçe yaslanarak destek alınabilir. 1 numaralı mızrap kalıbıyla çalışılmalıdır. Düşük metronomlarda 2 numaralı mızrap kalıbıyla çalışılması faydalı olur.

♩ = 60
BOND
v ^ v ^ v ^ v ^

Şekil 4.29: Üst Tellerle Etüd (Nihavend 5 2:40)

MM= 60 ~ 80 , Seviye: İleri

Tanbur, tizden peste *yegah(2)-kaba rast(2)-yegah(2)-kaba kürdi-kaba kaba nim hisar* şeklinde akortlanmalıdır. Üst tellere vurulurken diğer tellere dokunmamak ve tel

aramadan, tempoyu şaşırmadan temiz ses çıkarabilmek esastır. Bir müddet çalışmadan sonra tellere bakmadan rahatlıkla bulur hale gelmelidir.

Şekil 4.30: Üçlemeli, Yegâha Atlamalı Etüd (Ferahfeza Müşterek 2:46)

MM= 60 ~ 90 , Seviye: İleri

Düşük metronomda üstteki, hızlandıkça alttaki mızrap kalıbı kullanılır. Sağ elin serbest parmaklarıyla tanburun göğsünden destek almadan çalışılmalıdır. Bu temrinde yegâh perdesi pedal ses olarak kullanılmıştır ve açık yegâh teli ile çalınacaktır. Bu temrinden itibaren görülecek bütün pedal sesler tanburun akordundan ötürü yegâh olarak kullanılmıştır ve aynı şekilde açık yegâh teli ile çalınmalıdır. Yeden kaba hicaz perdesine de 2. çift tel (sarı teller) üzerinde basılacaktır.

Şekil 4.31: İki Telde Arpej Etüdü (Ferahfeza Müşterek 2:46)

MM= 60 ~ 120 , Seviye: İleri

Sarı teller (alttan 2. çift) kaba düğâha akortlanmalıdır. Yegâh (y) ve sarı kaba düğâh (d) tellerinde basılacak notalar başta belirtilmiştir. (İlk 32'likler kaba düğâh, sonraki noktalı 8'likler yegâh telleriyle çalınır.) Sesler temiz ve net duyurulmalı, tellere tarama şeklinde değil, teker teker ve hep üst mızrapla vurulmalıdır.



Şekil 4.32: İki Telde Arpej Etüdü (Ferahfeza Müşterek 2:46)

MM= 60 ~ 90 , Seviye: İleri

Parmak pozisyonları ve teller önceki etüdle aynıdır.



Şekil 4.33: Üç Telde Arpej Etüdü (Ferahfeza Müşterek 2:46)

Seviye: İleri

Sarı teller (alttan 2. çift) kaba düğâha akortlu olmak üzere, üstteki yegâh telleri (alttan 3. çift) üy olarak belirtilmiştir. Bu temrinde birim zaman 4'lük olsa da birim

nota 32'lidir. Bu sebeple 9'lama olarak, 8 32'lik (yani bir 4'lük) zamanında 9 32'lik çalınacağından 9:8 işareti kullanılmıştır.

♩ = 50

BOND

ky

2

3

Şekil 4.34: Dört Telde Arpej Etüdü (Ferahfeza müsterek 2:46)

Seviye: İleri

Sarı teller (alttan 2. çift) kaba düğâha akortlu olmak üzere, kaba yegâh teli (en üst tel) *ky* olarak belirtilmiştir. Yukarıdaki temrine benzer biçimde, 10:8 işareti, 8 32'lik zamanında 10 32'lik çalınacak demektir.

BOND $\text{♩} = 60$

3

5

7

9

11

rit. -----

Şekil 4.35: İkililerle Etüd (Ferahfeza Müşterek 2:46)

Seviye: İleri

Sarı teller (alttan 2. çift) kaba düğâha akortlu olmalıdır. Bütün etüd yegâh ve sarı kaba düğâh telleri birlikte kullanılarak çalışılacaktır. Yegâh (y) ve kaba düğâh (d) tellerinde basılacak notalar belirtilmiştir; öğrenci buna göre, önceki egzersizden faydalanarak parmak pozisyonlarını kendisi belirleyecektir. || işaretinin görüldüğü notada iki tele de tek seferde aynı parmakla basılacaktır. Son bölümdeki 3'lemeler üst-alt-üst mızrapla çalışılmalıdır.

♩ = 40

BOND

1 3 1 1 3 1 1 3/4 1 1 4 1

1 4 1 1 3/4 1 1 4 1 1 4 1 2 1

Şekil 4.36: Üçlü Atlamalı, Senkoplu Etüd (Ferahfeza Müşterek 2:46)

MM= 40 ~ 80 , Seviye: İleri

Düşük metronomda üstteki, hızlandıkça alttaki mızrap kalıbı kullanılır.

♩ = 90

BOND

1 3 1 4 1

1 2 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 4 3 1 2 1 1 1

Şekil 4.37: Sessiz Çarpmalı Ve Üçlemeli-Atlamalı Etüd (Hicaz 0:46)

MM= 70 ~ 110 , Seviye: İleri

Noktalı notalar hep sessiz çarpmayla çalınmalıdır. Sessiz çarpmalarda öncelikle üst-üst mızrap, alternatif olarak da üst-alt mızrap çalışılmalıdır.

BOND $\text{♩} = 80$

2

3

4

Şekil 4.39: Sessiz Çarpma ile Dizi Hareketi Etüdü (Hicazkâr 0:47)

MM= 60 ~ 80 , Seviye: İleri

Bütün etüd 1. parmakla sessiz çarpma kullanılarak ve hep üst mızrapla çalışılmalıdır. Daha sonra öğrenci karışık üst-alt mızraplar belirleyerek çalışabilir. Karışık mızraplarda iki çeşit çalışma yapılmalıdır. Birincisinde mızraplar üst mızraplar kuvvetli, alt mızraplar zayıf zamanlara tekabül edecek şekilde dağıtılmalıdır (ölçü veya dörtlü nota gruplarının başlarında üst mızraplar, ölçü veya grup sonlarında alt mızraplar gibi). İkinci tip çalışmada ise öğrenci ezginin akışına göre mızrapları kendi tercihince dağıtmalıdır. Burada üst ve alt mızraplar, vurgu farkı ortadan kaldırılacak şekilde vurulmalıdır.

BOND ♩ = 80

1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 3 1 2 1 3 1 3 1 1 2 1

1 2 1 3 4 1 1 3 1 3 1 3 1 2 1 4 2 1 1 2 1 1 2 1

0 1 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 1 3 2 1 1 3 3 1 1 2 2 1

1 2 1 1 1 2 1 1 1 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 2 1 1 2 1 2 1

Şekil 4.40: Dörtlü Gruplarla Kırık Ezgiler Etüdü (Nihavend 3 0:42)

MM= 60 ~ 100 , Seviye: İleri

Dörtlü gruplamalarda, çok yüksek süratler haricinde, genelde kullanılması gereken üst-alt-üst-üst mızrabı, uygulaması düz ezgilere nisbeten zor olan kırık ezgilerle çalıştıran bir etüddür.

BOND $\text{♩} = 150$ V ^ V V ^ V

1 2 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 4 1 1 2 1 1

3 3

3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 3 1 3 1 1 4 2 1 2 1 1 3

1 1 2 1 1 4 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 3/4 1 1

BOND $\text{♩} = 150$ V ^ V V ^ V

1 2 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 4 1 1 2 1 1

3 3

3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 3 1 3 1 1 4 2 1 2 1 1 3

1 1 2 1 1 4 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 3/4 1 1

Şekil 4.41: Üçlü Kırık Ezgilerle Çıkış ve İniş Etüdü (Nihavend 1 3:36)

MM= 120 ~ 180 , Seviye: İleri

İki versiyonlu bu etüdde parmaklara bir sonraki pozisyona hazır olacak şekilde konumlanmaları yetisi kazandırılmaktadır. 2., 3. ve 4. parmakların bastığı esnalarda 1. parmağın nerede bulunduğu da bu bakımdan önemlidir. Alttaki versiyon, üsttekinin legatolu versiyonudur. Bağlı seslerde çıkışta birinci parmak kaydırılır. Parmağın perde bağının dibine kaydırılmasına ve sesin kaybolmamasına dikkat edilir. İnişte ilgili parmak sesin net ve gür çıkabilmesi için hızlı bir şekilde basılmalıdır.

BOND ♩ = 120

1 2 1 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 1 2

1 4 1 1 2 1 3 1 1 2 1 3 1 1 2 1 2 1 1 2 1 3 1 1 2

1 2 1 1 3 1 3 1 1 2 1 4 1 1 2 0 1 0 4 0

1 2 1 2 1 3 1 2 1 2 1

Şekil 4.42: Grupetto Etüdü (Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş 4:43)

MM= 100 ~ 150 , Seviye: İleri

Bu etüdde grupettoların zamanlamalarına azamî dikkat gösterilmelidir. 7. ölçüdeki boş tele geçiş ve tel atlamasına özenle çalışılmalı, bu sesler karışmadan net çıkarılmalıdır; gerekiyorsa sol elin boştaki parmaklarıyla tel susturması yapılmalıdır.

♩ = 200

BOND

2 1 2 1 1 2 1 1 3 1 4 3 1 1 2 1 2 1 2 1

2 1 2 1

Şekil 4.43: Temrin (Kürdîlihiczâkâr 4:19)

MM= 100 ~ 200 , Seviye: İleri

Necdet Yaşar'ın taksimindeki icrasında çok süratli (MM=200) çaldığı bu ezgi hareketi çok zorlayıcı fakat sağ-sol el koordinasyonunu açıcı bir temrindir. Başta yavaş çalışılarak ve sürati kademe kademe arttırılarak başta imkânsız gibi görünen orijinal süratine (MM=200) çıkılabilir.

♩ = 160

BOND

3 1 3 1 3 1 1 3 1 1

3 1 1 3 1 1

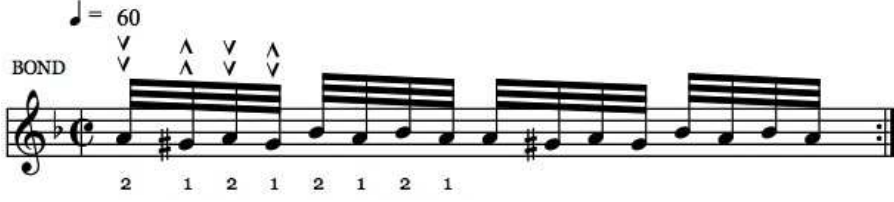
3 1 1 1 1

Şekil 4.44: Dörtlü Tekrarlarla Geniş Aralıkta Ajilite Etüdü (Kürdîlihiczâkârdan Nihavende Geçiş 4:43)

MM= 120 ~ 160 , Seviye: İleri

Sesler temiz ve net çıkarılmaya çalışılmalıdır. 1. parmağın hareketlerinde sessiz çarpma kullanılmalıdır. Bu sessiz çarpmalar aralardaki istenmeyen seslerin çıkmasını

engellemek ve sol elin daha rahat hareketinin temini için gereklidir. Stakkato çalıştan farklı olarak buradaki sessiz çarpma, parmağın hareketinden hemen önce ve çok kısa bir sürede yapılmalı, susturma hissi uyandırılmamalıdır.



Şekil 4.45: Yarım Aralıklarla Temrin (Ferahfeza Müşterek 2:46)

MM= 60 ~ 90 , Seviye: Orta-İleri

Hızlandıkça alttaki mızrap kalıbı imkânsızlaşacağından diğeri kullanılmalıdır.

BOND $\text{♩} = 40$

The image shows a musical score for a piece titled "Etüd (Ferahfeza Müşterek 2:46)". The score is written in a single system with nine staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of $\text{♩} = 40$. The word "BOND" is written above the first staff. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The patterns are repeated across the staves, with some variations in the later staves. The score ends with a double bar line.

Şekil 4.46: Etüd (Ferahfeza Müşterek 2:46)

MM= 40 ~ 90 , Seviye: İleri

Yarım aralıklar için 1 ve 2. parmaklar kullanılacak, diğer parmak pozisyonlarını öğrenci belirleyecektir.

♩ = 120
BOND

3

5

7

9

11

13

15

17

FINE

rit. -----

**Şekil 4.47: Etüd (Acemaşirandan Suzidile Geçiş 0:02; Nihavend 2 3:39;
Nihavend 3 0:04; Bestenigârdan Hüzûzama Geçiş 4:12; Mahur 1:30;
Kürdülihiczârdan Nihavende Geçiş 4:43; Nihavend 1 3:07; Dügâh 3:58)**

Seviye: İleri.

Bu etüd, önceki temrin ve etüdlere kullanılan ezgi hareketleri üzerine yazılmıştır. Bu temrinlerden hareketle parmak ve mızrap pozisyonlarını öğrenci belirlemelidir.

BOND ♩ = 150

1 1 2 1 1 3 4 1 4 3 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 3 4 1 1 3 1 1

2 1 1

Şekil 4.48: Temrin (Kürdîlihiczâra geçiş, 1:33)

Seviye: İleri.

Bu temrin, bir sonraki etüde de yer alan ezgi hareketinin orijinal halidir. Ölçü içine sokulması pek mümkün olmayan bir yapıya sahip olduğundan olduğu gibi bırakılmıştır. Bu süratte çalınabilmesi için kullanılması gereken, belirtilmiş olan parmak ve mızrap pozisyonları, belli durumlarda Necdet Yaşar'ın sağ ve sol el meselesi nasıl çözüldüğüne dair önemli ipuçları içermektedir; bu sebeple bu temrin üzerinde özenle çalışılmalıdır. Çalışmaya düşük hızla başlayıp çözüldükçe hız arttırılmalı, 150 metronomda hatasız çalım sağlanabilene kadar çalışılmalıdır. Perdelerde cızırlama olmamalı, bütün sesler net çıkarılabilmelidir.

BOND $\text{♩} = 120$

3

5

7

8

1. 10 2. 11

12

13

14

16

17 FINE

Şekil 4.49: Etüd (Kürdîlihiczâra Geçiş; Mahur 1:30; Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş 2:14)

Seviye: İleri

Bu etüd, önceki temrin ve etüdlere kullanılan ezgi hareketleri üzerine yazılmıştır.

Parmak ve mızrap pozisyonlarını öğrenci belirlemelidir.

5. SONUÇ

Ülkemizde makam müziği alanında, tarihî olarak geleneksel meşk sisteminin önemli bir yer tutmasından ötürü belli bir zamana kadar neredeyse yok olan metod çalışmaları son senelerde artmıştır. Metodların artması, kişilerin kendi kendilerine enstrüman öğrenebilmeleri için yol gösterici kaynaklar olarak yaygın eğitime katkı sağlamaktadır. Ayrıca konservatuar veya müzik bölümlerindeki öğretici ve öğrencilerin enstrüman derslerine yardımcı kaynaklar bulma ve bunlardan faydalanma imkanları çoğalmaktadır. Örneklerin çoğalması, bir yandan herkesin kendi amacına veya beğenisine uygun seçeneği benimseyebilmesine veya birden çok seçeneği, her birinin hoşça giden veya işe yarayan kısımlarıyla değerlendirebilmesine imkan tanırken, diğer yandan birbirinden farklılıkları görerek eksikliklerinin giderilmesi konusunda metod yazarlarını teşvik etmektedir.

20. asra gelindiğinde ülkemizde yaşanan toplumsal değişimler, daha hızlı akmaya başlayan zaman ve değişen ihtiyaçlar neticesinde -makam müziğinin Türkiye Cumhuriyeti devleti tarafından yeterince himaye görmemesiyle birlikte- makam müziğinin ana eğitim unsuru olan meşk sistemi giderek işlevsizleşerek anlamını yitirmeye ve musikî eğitiminden çekilmeye başlamıştır. Bunun neticesinde de metodlar, hem resmî hem de gayriresmî eğitim birimlerinde, meşk sisteminin boşluğunu doldurmaya kendiliğinden soyunmuştur. Metodlar makam müziği eğitiminde gittikçe daha fazla yer almaları sonucunda, yok olmaya yüz tutan geleneksel meşk sisteminin yerine geçmektedir. Fakat metodlar meşk sisteminin yapabildiklerini tam manasıyla yapamazlar. Üslûb aktarımı konusunda metodlar yetersizdir. Hususan tanbur için, günümüz metodlarını değerlendirdiğimizde bunların yalnızca üslûb aktarmada değil, teknik geliştirme konusunda da kifayetsiz olduğu görülmektedir.

Diğer enstrümanlar için olduğu gibi tanbur için de yazılmış bir kaç metod bulunmaktadır. Bu metodlardan bazıları belli temel yetileri kazandırmaya yetmekle

birlikte, tekniği iletirmek için yeterince temrin ve etüd bulundurmamaktadırlar. Bu eksikliği da temrin ve etüdlere içeren, teknik geliştirmeye yönelik yardımcı çalışmalarla tamamlamak gereklidir. Bunu meşk sisteminin eksikliğini dolduracak bir yönde düşünmek gerektiğinde, virtüöz tanburîlerin icra özelliklerinin temel alındığı metodik yaklaşımlar sergilemek kullanışlı ve faydalı bir yol olarak gözükmektedir. Bu durumda, virtüöz tanburîlerin icra özelliklerini en iyi ve özgür olarak yansıttıkları taksimleri, bu amaç için pek çok öğe barındıran, belki de en önemli kaynaklardır. 20. asrın başından itibaren hayatımızın değişmez bir parçası halinde gelişimini sürdürmeye devam eden ses (daha sonra da görüntü) kayıt teknolojisi sonucunda elimizde bu amaç için değerlendirilebilecek yeterince malzeme mevcuttur.

Taksimlerden üretilmiş temrin ve etüdlere çalışılması, teknik kapasitenin geliştirilmesinin yanında, çalışılan müzisyenin üslubu, tavrı, sağ ve sol el kullanımının, yani genel olarak bütün alış özelliklerinin daha rahat kavranması ve sanal meşk sistemi gibi işleyecek bir aktarım sonucunda belli alış özelliklerinin nesilden nesile aktarılması açısından da, meşk sisteminin neredeyse tarihe gömüldüğü günümüzde, gittikçe artan bir önem kazanmaktadır.

Necdet Yaşar, tanbur taksimlerindeki melodik ve müzikal zenginliklerin yanında, teknik olarak da zengin olmalarından ve Necdet Yaşar'a has teknik özellikleri haiz olmalarından ötürü, bu amaca uygun pek çok öğe barındırmaktadır.

Günümüzde tanbur eğitiminin en ciddi ve metodik olarak verildiği kurumlar olan üniversitelerin konservatuar ve müzik bölümlerinde taksimler üzerine çalışmalar kifayetsiz değildir. Zaman içinde öğreticilerin öğrencilerini bu tür çalışmalar için daha fazla teşvik edecekleri umulur. Zira, Necdet Yaşar örneği için düşünürsek, ömrünün hiç bir döneminde herhangi bir kurumda tanbur hocalığı yapmamış olan Necdet Yaşar'ın üslub ve teknik özelliklerinin öğrencilere aktarılabilmesi, ancak belirtilen taksim çalışmaları yapılarak en verimli biçimde mümkün olabilecektir. Öğrenciler özellikle teknik açıdan zorlayıcı taksimlere çalışmaya yönlendirilmelidir.

Bu alışmada, Tanburî Necdet Yaşar'ın taksimlerinin yukarıda belirtilen teknik öğelerinden faydalanılarak temrin ve etüd üretimine dair bir önerme ve uygulamaları yapılmıştır. Bir tanbur metodunun yanında ek kaynak olarak değerlendirilebilecek bir

temrin kitabı bina edilmeye çalışılmıştır. Bu sayede öğrencilere taksimlere nasıl çalışılması gerektiğine dair yol göstermek amacı da güdülmüştür. Çalışmanın kapsamı tanbur tekniğini geliştirme ile sınırlı tutulduğundan, üslûb hususiyetleri üzerinde durulmamıştır. Bir icracının herhangi bir taksiminin teknik de dahil olmak üzere bütün hususiyetlerini içinde barındıran üslûb konusu, başlı başına çok daha kapsamlı bir çalışmanın konusudur.

Çalışmada önce Necdet Yaşar'ın taksimleri ve buradan elde edilebilecek malzeme, bir çeşit örnek olay incelemesi yapmak gerektiğinden hedefe uygun ölçüde tesbit edilip nicel olarak sınırlandırılmış, gözlem yoluyla analiz edilerek belgesel araştırması yapılmıştır. Daha sonra bu gözlemlerden yola çıkılarak kullanılacak veriler toplanmış, en sonunda da bu verilerin yeniden değerlendirilmesi neticesinde amaca uygun, teknik geliştirici temrin ve etüdler sentezlenmiştir.

Malumdur ki sanatta öğrenim önce ustayı taklit ile başlar. Ustanın bütün üslûb ve teknik özellikleri benimsenip özümseindikten ve layıkı vechiyle tatbik edilebildikten sonradır ki artık öğrenci kendi şahsiyetini ortaya koymaya başlar ve müzisyen haline gelir. Bu şahsiyet daha da parlamaya devam ederse o zaman sanatkârlık mertebesine ulaşabilir. Necdet Yaşar'ın izinden ilerleyerek tanbur sanatını öğrenecek, ilerletecek ve kendi sanatını ortaya koyacak müzisyen adayının öncelikle Necdet Yaşar'ın tanburuna dair bazı hususların farkında olup bunları uygulayabilmesi gerekmektedir. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Mızrap tutuşu: Necdet Yaşar'a özgü mızrap tutuşu özümsemelidir. Her insanın anatomik yapısı ve tercihleri farklıdır. Dolayısıyla en nihayetinde mızrapın tutuluş şeklini kişinin anatomisi ve tercihleri belirler. Fakat bunun layıkıyla yerleşebilmesi için önce feyz alınan üstadın mızrap tutuşu öğrenilmeli ve tatbik edilmeye çalışılmalıdır. Necdet Yaşar'ın herhangi bir kurumda hocalık yapmamış olması, onun izinden yürüyen tanbur hocalarının sayısının diğerlerine nisbetle çok düşük olması ve bunların da öğrencilerinin bu hususu belki de yeterince ciddiye almamaları neticesinde Necdet Yaşar stili mızrap tutuşu kaybolmaya yüz tutmaktadır. Bunda belli ölçüde, değişen şartların da etkisi vardır. Artık her konser veya stüdyo ortamında her saza bir mikrofon verilebilmesi neticesinde tanburîler yüksek volüm çıkarma ihtiyacı

hissetmemektedir. Günümüzde imal edilen tanburlar, eski tanburlardan farklı yapılarda imal edilmektedir; bu da başta tınıyı, sonra da üslûbu etkilemektedir. Eski yapım teknikleri, pratik olmamaları ve dayanıklı olmamaları, ayrıca seslerinin zaman geçtikçe açılması gibi gerekçelerle terkedilmiştir. Ayrıca günümüzde tanbur tınısı algısı kötü yönde dramatik biçimde değişmiştir. Günümüzde tanburdan beklenen ses ud sesine daha yakın, enîn ve tanîn özellikleri büyük ölçüde kaybolmuş, kolay mikrofonlanabilen, kuvvetli mızraba gerek kalmadan volümlü çıkan, fakat bunun neticesinde nüansları kaybolmuş daha düz bir sestir. Bu sese artan talep, tanburîleri Necdet Yaşar tınısını aramaktan men etmektedir.

- Mızrap vuruşu: Bilek ve dirseğin ortak hareketi sonucunda kuvvetli bir vuruş, bununla birlikte de güçlü ve zengin bir tını sağlanabilmelidir.
- Perde baskısı: Perdeler üzerinde şaşmaz bir baskı netliğine sahip olunmalıdır. Bu da bol teknik çalışma gerektirir.
- Sağ el - sol el senkronizasyonu: Yukarıdakilerin birleşimi sayılabilecek bu husus, ajiliteye giden yolda en önemli etkendir.
- Sürat: Bütün bunlar halledildikten sonra üstesinden gelinmelidir. Daima akılda tutulmalıdır ki, sürat asla amaç değil, her zaman araç olmalıdır. Müzikalitenin sağlanamadığı sürat gereksiz enerji harcamasından başka bir şey ifade etmez.
- Üslûb: Bütün bu yukarıda sayılan hususlar halledildikten sonra üslûb özümsemeli, üstad birebir taklit edilmelidir. Bunun için de birincil kaynaklar üstadın taksimleridir.

Bu çalışma gerçekleştirilirken, taksim parçalarından temrinler ve etüdler üretilmesi zor bir süreçti. Parçaların değerlendirilmesi, bir anlamda şahsî bir yeniden üretim süreci olduğundan tabiatıyla büyük ölçüde öznel tercihlere dayanmaktadır. Bir başka kişi, farklı şartlar altında bu malzemeyi bambaşka bir biçimde değerlendirebilir. Dolayısıyla bu çalışmanın bir kesinliği, sonu yoktur. Konuya vukufu olan her kişi aynı malzemedan yeni, farklı temrinler ve etüdler, veya farklı versiyonlar üretebilir,

üretmelidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi bu çalışmanın birincil hipotezi, metod konusunda öne sürdüğü yöntemdir.

Genelde tanbur icrası, hususan taksim icrası esnasında belli bir yerde kullanılacak olan parmak pozisyonları, mızrap kalıpları, kısacası teknik her özellik ve ayrıca ezgi kalıpları, o anda icra edilen makam, dizi ve perdelerle doğrudan irtibatlıdır. Yani nihavend makamına has bir ezgi mahur makamında pek kullanılmaz; dolayısıyla o ezginin gerektirdiği teknik özellikler de belli ölçüde o makama ve diziyeye özgü kalmaktadır. Necdet Yaşar da genellikle bunu bu şekilde uygulamıştır. Taksimlerden temrinler oluşturulurken taksimlerin ilgili kısımlarının orijinal dizileri ve aralıkları mümkün mertebe muhafaza edildi. Necdet Yaşar'ın kullanmış olabileceği parmak pozisyonları, mızraplar ve legatolar kayıtlardan anlaşılabilirdiği kadarıyla tesbit edilmeye çalışıldı. Bunlar temrin yazımı esnasında temrinin en verimli biçime ulaşabilmesi için yeniden yorumlandı; bazı durumlarda bu hususlar aynen muhafaza edildi, bazı durumlarda ise ufak değişikliklerle temrinlere uygun hale getirildi. Temrinlerde kısa ezgi parçaları kullanıldı; bunların ölçü içine alınabilmeleri amacıyla gerektiğinde notaların süre değerlerinde çok ufak düzeltmeler yapıldı. Kısa ezgi parçalarının devamlı tekrarlarıyla parmakların açılması ve belirli hareketlere alıştırılması, bunun yanında Necdet Yaşar'a has temel ezgi hareketlerinin kavratılması amaçlandı.

Etüdüler ise temrinlere nisbetle daha uzun ve daha bütünsel alıştırma parçaları, veya etüd eserler olarak değerlendirildi. Bunların kısa alıştırma parçaları şeklinde olanları, bir taksimin belli bir ezgi parçasının farklı perdelerde ve farklı pozisyonlarda tekrarlanması, tekrarlı atlamalar ve zorlamalar içerecek şekilde tasarlandı. Daha uzunca olan etüd eserlerde ise bir kaç taksim parçası bir eser bütünselliği içinde değerlendirildi. Bunlarda farklı taksimlerden alınmış farklı ezgi hareketleri uyumlu biçimde birbiri ardına sıralandı. Bu sayede zor hareketler arasında zor geçişler temin edilerek becerinin arttırılması amaçlandı. Bu esnada, yukarıda temrinlerle ilgili bahsi geçen duruma ters olarak, bir ezgi hareketi orijinal makam ve dizisinden farklı makam ve dizi yapısı içerisinde kullanılabilirdi. Bu esnada ezgi yapısının yeni makam ve dizisine uyumluluğu gözetildi. Ayrıca bu ezgi hareketlerinin bir eser yapısı içinde nasıl kullanılabileceğine dair bir yol ve bu sayede taksimlerdeki malzemedan yalnız

temrin ve etüd amaçlı değil, yeniden eser üretimi (taksim veya yazılı eser) amacıyla da faydalanılabileceğinin gösterilmesi hedeflendi.

Tanburun, uzun sapı ve tek tel üzerinde icra yapılma mecburiyetinden ötürü çalımı zor bir enstrüman olduğu gerçektir. Bu zorlukları aşmış olan Necdet Yaşar gibi bir üstadın tecrübelerini değerlendirip bunlardan faydalanmak, her tanbur öğrencisinin işini çok kolaylaştıracak ve problemlerine daha kolay çözüm bulmasını sağlayacak bir harekettir. Bunun yanında, 20. asra damgasını vurmuş bir tanburî olan Necdet Yaşar'ın teknik özelliklerinin özümsemesi ve tatbik edilebilecek teknik kapasiteye erişilebilmesi, tanbur üzerine yeni şeyler ortaya koymak, yeni tanbur ekolleri meydana getirebilmek, tanburla yeni müzikler üretebilmek için şarttır. Çünkü bir bina, ancak sağlam temeller üzerine yavaş ve emin adımlarla, sırayla konan tuğlalarla inşa edilebilir.

Tanbur sazı, zorluğu dolayısıyla eskiden beri her türlü eserin icrasına müsait olmayan bir renk sazı olarak değerlendirilmiştir. Bu da tanbur için bir eksiklik olarak görülmüş, tanbur örneğinin bir şarkı faslı ekibine girmekte zorlanmıştır. Gerçekte eksiklik tanburda değil tanburîdedir. Tanbur sazı ile, gerekli teknik kapasiteye erişilip doğru teknikler kullanıldığı takdirde her eser çalınabilir. Yeni nesil tanburîler her türlü müzikal güçlüğe karşı başkaldıracak iradeye ve zor eserler çalıp tekniği bir adım öteye taşıma açlığına sahip olmalıdır. Bunun için de tanburîleri bu yönde ilerletecek besteler yapılmalıdır. Türkiye'de, Avrupa'dan farklı olarak, sazlarımıza yönelik hususî besteler yok denecek kadar azdır⁶⁹. Bestekârlar tanburu daha çok tanımalı, tanburun özelliklerine uygun olarak teknik kapasitesini zorlayacak konser eserleri üretmeli, tanburîlerle yakın ilişkilerde bulunup onları bu eserlerin icrası için teşvik etmelidir. Bu sayede tanbur sazı dünya sahnesinde ve literatüründe hakettiği yeri alacaktır.

Bu çalışma, bu hedefler yönünde eğitim yöntemi için bir yol sunmuştur.

69 Bu konuda Hasan Ferid Alnar'ın Kanun Konçertosu önümüzde güzel bir örnek olarak durmaktadır. Kanun gibi ajiliteye tanbura nisbeten çok daha müsait bir saz için bestelenmiş olan bu eserin icrasında en muteber bir kanunî dahi ziyadesiyle zorlanmaktadır. Refik Fersan'ın Arazbarbuselik Saz Semaîsi de tanbur tekniğini zorlamak için yazılmış bir eser olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- “Abbreviations.com”. <http://www.abbreviations.com> [17.05.2011].
- Akan, Emin. **Tanbur Metodu**. İzmir: E.Ü. Devlet Türk Müsîkîsi Konservatuarı Yayınları, 1989.
- Akan, Emin. **Tanbur Metodu**. İstanbul: Çağlar Müsîkî Yayınları, 2007.
- Aksüt, Sadun. **Tanbur Metodu**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1994.
- Aktüze, İrkin. **Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**. 2. bs. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.
- Alpa, Reyhan. “Necdet Yaşar'ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal Ve Teknik Analizi”. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Arel, Hüseyin Sâdeddin. **Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri**. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.
- Ayan, Özata. “Enstrumantasyon Açısından Tanbur”. Bitirme Ödevi. İTÜ Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü, 1993.
- Ayari, Mondher, Stephen McAdams. “Aural Analysis Of Arabic Improvised Instrumental Music (Taksim)”. **Music Perception**. c.21 s.2 (2003) 159-216.
- Augé, Claude. **Le Livre De Musique**. Paris: Editions De L'Amicale.
- Bitmez, Mehmet. “Cemil Bey'in Tanbur İcrasının Özellikleri”. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.
- Blood, Brian. “Music Theory Online : Tempo”. <http://www.dolmetsch.com/musictheory5.htm> [29.05.2011].
- Carcassi. **Classical Guitar Method**. New York: Carl Fischer, 1946.
- Dotzauer, F.. **Violoncello Method Volume I**. Carl Fischer.
- _____. **Exercises For Violoncello**. Milwaukee: G. Schirmer Inc.
- Ezgi, Suphi. “Tanbur Metodu”. **Musiki Mecmuası**. s. 17-19 (1949).
- Gazimihal, Mahmut R.. **Musiki Sözlüğü**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1961.

- Gehrkens, Karl W. **Music Notation And Terminology**. New York: The A. S. Barnes Company, 1914. <http://www.gutenberg.org/files/19499/19499-h/19499-h.htm> [12.05.2011].
- Gülses, Necip. “Mızraplı Tanbur Öğrenme Kılavuzu”.
- Gunca, Ayhan. “Kemençe, Ney Ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği”. Sanatta Yeterlik Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Hacıev, Paraşkev. **Temel Müzik Teorisi**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.
- Necdet Yaşar Arşiv Serisi**. İstanbul: Kalan Müzik, 1998.
- Necdet Yaşar 2 Arşiv Serisi**. İstanbul: Kalan Müzik.
- Özalp, M. Nazmi. **Türk Müsîkîsi Tarihi**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 2000.
- Özel, Aslıhan Eruzun. “Üç Telli Klasik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem”. Sanatta Yeterlik Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- _____. “Tanburi Cemil Bey'in Kemençe İle Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra-Nota Farklılığı)”. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.
- _____. “Kemençe İle Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavr Özellikleri”. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c.11 s. 3 (2010): 283-298.
- Özel, Özer. “Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme”. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.
- _____. “Özel Görüşme”. İstanbul, 7 Nisan 2011.
- Özkan, İsmail Hakkı. **Türk Müsîkîsi Nazariyatı Ve Usulleri Kudüm Velveleleri**. 4. bs. İstanbul: Ötüken, 1994.
- Öztuna, Yılmaz. **Türk Müsîkîsi Kavram Ve Terimleri Ansiklopedisi**. Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000.
- Parkening, Christopher. **The Christopher Parkening Guitar Method 1-2**. Milwaukee: Hal Leonard, 1999.
- Pass, Joe. **The Joe Pass Guitar Method**. USA: Chappel & Co, 1977.
- Popescu-Judet, Eugenia. **Tanburî Küçük Artin**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.
- Poulos, Panagiotis. “Inheriting Innovation: A Study Of *Taksim* Within A 20th Century Lineage Of Turkish *Tanbur* Players”. Doktora Tezi. University Of London School Of Oriental And African Studies Department For Music Studies.
- Targan, Şerif Muhiddin. **Ud Metodu**. İstanbul: Zeki Yılmaz, 1995.

Tokuz, Gonca. **Tanburî Necdet Yaşar (Anılar – Dostlar)**. İstanbul: BS Reklam, 2009.

Torun, Mutlu. **Ud Metodu “Gelenekle Geleceğe”**. İstanbul: Çağlar Yayınları, 1996.

Türk Müziği Ustaları Niyazi Sayın – Necdet Yaşar. İstanbul: Kalan Müzik, 2006.

Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar Necdet Yaşar. İstanbul: Boyut Yayın.

Yahya, Gülçin. **Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz Ve Yorumlar)**. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002.

Yaşar, Necdet. “Uygulamalı Makam Analizi Ders Notları”. YTÜ Sanat Ve Tasarım Fakültesi Müzik Ve Sahne Sanatları Bölümü, 2005.

_____. “Özel Görüşme”. İstanbul, 12 Nisan 2011.

EKLER

Ek 1. Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Tesbit Edilen Parçalar

Bu kısımda Necdet Yaşar'ın taksimlerinden notaya aktarılan parçaların notaları verilmiştir.

Acemaşîran Taksim, 2:59

BOND ♩ = 100

2

3

Acemaşîran Taksim, 5:40

BOND ♩ = 140

Acemaşîrandan Suzidile Geçiş Taksimi, 0:02

BOND ♩ = 140



Bestenigârdan Hüzûzama Geçiş Taksimi, 0:00

BOND ♩ = 90



Bestenigârdan Hüzûzama Geçiş Taksimi, 1:39

BOND ♩ = 160



Bestenigârdan Hüzûzama Geçiş Taksimi, 1:46

BOND ♩ = 110



Bestenigârdan Hüzûzama Geçiş Taksimi, 3:08



Bestenigârdan Hüzûzama Geçiş Taksimi, 4:12



Dügâh Taksim, 1:25



Dügâh Taksim, 1:30



Dügâh Taksim, 3:31



Dügâh Taksim, 3:58

BOND $\text{♩} = 100$



Dügâh Taksim, 5:19

BOND $\text{♩} = 70$



Ferahfeza Müşterek Taksim, 1:28

BOND $\text{♩} = 180$



Ferahfeza Müşterek Taksim, 2:46

BOND ♩ = 140




♩ = 100

♩ = 90




Hicaz Taksim, 0:46

BOND ♩ = 90




♩ = 100

2



♩ = 80

3



Hicaz Taksim, 1:16

BOND ♩ = 120



Hicaz Taksim, 2:03

BOND ♩ = 120



Hicazkâr Taksim, 0:22

BOND ♩ = 80



Hicazkâr Taksim, 0:47

BOND ♩ = 80



Hicazkâra Geçiş Taksimi, 1:35

BOND $\text{♩} = 75$



Hicazkâra Geçiş Taksimi, 2:04

BOND $\text{♩} = 65$



Hicazkâra Geçiş Taksimi, 3:00

BOND $\text{♩} = 70$



Irak Taksim, 1:26

BOND $\text{♩} = 120$



Kürdîlihiczâkâr Taksim, 4:19

BOND $\text{♩} = 200$ $\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 160$

4 $\text{♩} = 140$

5 $\text{♩} = 120$

3

Kürdîlihiczâkâr Taksim, 5:24

BOND $\text{♩} = 70$

Kürdîlihiczâkâr Taksim, 7:29

BOND $\text{♩} = 120$

2

Kürdîlihiczâkâra Geçiş Taksimi, 0:10

BOND $\text{♩} = 140$

Kürdîlihiczâra Geçiş Taksimi, 0:39

BOND $\text{♩} = 100$

2

3

Kürdîlihiczâra Geçiş Taksimi, 1:33

BOND $\text{♩} = 150$

2

Kürdîlihiczâra Geçiş Taksimi, 1:41

BOND $\text{♩} = 120$

2

Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş Taksimi, 2:14

BOND ♩ = 110



Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş Taksimi, 3:26

BOND ♩ = 80



Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş Taksimi, 3:52

BOND ♩ = 120



Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş Taksimi, 4:00

BOND ♩ = 170



Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş Taksimi, 4:06

BOND ♩ = 140



Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş Taksimi, 4:12

BOND ♩ = 110

2 ♩ = 120

3 ♩ = 130

This musical score consists of three staves. The first staff is marked 'BOND' and has a tempo of ♩ = 110. It contains three measures of music. The second staff is marked '2' and has a tempo of ♩ = 120, containing two measures. The third staff is marked '3' and has a tempo of ♩ = 130, containing three measures. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of two flats.

Kürdîlihiczârdan Nihavende Geçiş Taksimi, 4:43

BOND ♩ = 160

2

3

4

5

This musical score consists of five staves. The first staff is marked 'BOND' and has a tempo of ♩ = 160. It contains five measures of music. The second staff is marked '2' and contains two measures. The third staff is marked '3' and contains three measures. The fourth staff is marked '4' and contains four measures. The fifth staff is marked '5' and contains five measures. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Mahur Taksim, 1:05

BOND ♩ = 130



Mahur Taksim, 1:30

BOND ♩ = 130



Mahur Taksim, 1:38

BOND ♩ = 130



Mahur Taksim, 2:20

BOND ♩ = 80



Nihavend Taksim 1, 0:19

BOND ♩ = 100

2

♩ = 105

3

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for the first piece. The first system is a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a tempo marking 'BOND ♩ = 100'. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note. The second system is also in treble clef with the same key signature. It starts with a tempo marking '♩ = 105'. The melody continues with eighth and sixteenth notes, featuring a triplet of eighth notes and a final quarter note. A fermata is placed over the last note of the second system.

Nihavend Taksim 1, 0:38

BOND ♩ = 100

2

3

4

5

Detailed description: This block contains five systems of musical notation for the second piece. All systems are in treble clef with a key signature of two flats. The first system starts with a tempo marking 'BOND ♩ = 100'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note. The second system continues the melody with eighth and sixteenth notes. The third system features a triplet of eighth notes. The fourth system continues with eighth and sixteenth notes. The fifth system concludes the piece with eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note.

Nihavend Taksim 1, 3:07

BOND $\text{♩} = 110$

2

Nihavend Taksim 1, 3:36

BOND $\text{♩} = 100$

accel.-----

$\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 100$

2

4

Nihavend Taksim 2, 2:55

BOND $\text{♩} = 80$

$\text{♩} = 70$

2

Nihavend Taksim 2, 3:10

BOND $\text{♩} = 140$



Nihavend Taksim 2, 3:39

BOND $\text{♩} = 80$



Nihavend Taksim 3, 0:04

BOND $\text{♩} = 140$



Nihavend Taksim 3, 0:42

BOND $\text{♩} = 80$



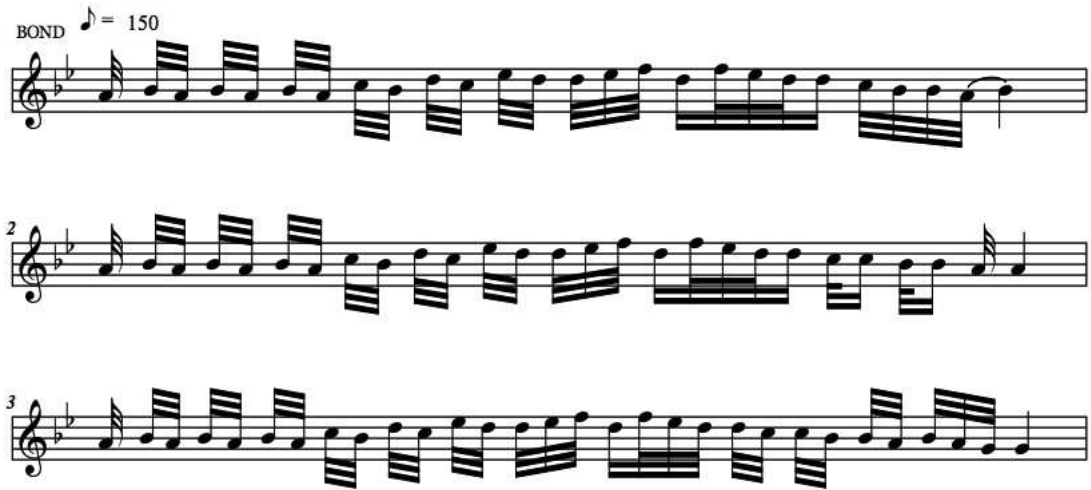
Nihavend Taksim 3, 1:18

BOND ♩ = 60



Nihavend Taksim 3, 1:38

BOND ♩ = 150



Nihavend Taksim 4, 0:06

BOND ♩ = 120



Nihavend Taksim 4, 0:12

BOND ♩ = 120



Nihavend Taksim 4, 0:16

BOND ♩ = 80 ♩ = 120

♩ = 70

Nihavend Taksim 5, 1:17

BOND ♩ = 200

Nihavend Taksim 5, 1:19

BOND ♩ = 70

Nihavend Taksim 5, 2:01

BOND ♩ = 120

Nihavend Taksim 5, 2:12

BOND ♩ = 60

2

♩ = 70

3

♩ = 50

3

♩ = 75

5

Detailed description: This block contains the first five measures of the piece. Measure 1 is marked 'BOND' and has a tempo of 60. Measure 2 has a tempo of 70 and contains five triplet markings. Measure 3 has a tempo of 50. Measure 4 has a tempo of 75. Measure 5 is the final measure of this section.

Nihavend Taksim 5, 2:40

BOND ♩ = 100

2

3

4

5

Detailed description: This block contains the next five measures of the piece, starting at a tempo of 100. Measures 1 through 4 are marked 'BOND' and feature dense, fast-moving rhythmic patterns. Measure 5 is the final measure of this section.

Nihavend Taksim 5, 3:09

BOND ♩ = 120



2

Segâhtan Hüzûzama Geçiş Taksimi, 0:41

BOND ♩ = 100



Segâhtan Hüzûzama Geçiş Taksimi, 0:55

BOND ♩ = 120



Uşşaktan Nihavende Geçiş Taksimi, 1:56

BOND ♩ = 70



Ek 2. Nota Dosyalarını İçeren CD

Çalışmanın eki olan CD içeriğinde, çalışmada yer alan temrinler ve etüdlerin Mus2 nota yazım programında yazılmış bilgisayar dosyaları mevcuttur: Bu dosyalar bir Windows/Mac bilgisayar üzerinde çalıştırılarak temrin ve etüdler Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin öngördüğü, bolahenk nısfıye düzeninin frekanslarına göre dinlenebilmektedir.

Ek 3. Kavram Lügati

Abanık: Bkz. Apojiyatür

Abantı: Bkz. Apojiyatür

Açıyakatür: Yan sesin, esas sesin zamanının küçük bir kısmını aldığı çarpma türü

Ahenk telleri: Tanburun an alt çift teli olan yegâh telleri haricindeki bütün tellere verilen ad

Ajilite: Çeviklik, atiklik

Alt çarpma: Yan sesin esas sese göre komşu pest perdede olduğu çarpma türü

Alt mızrap: Mızrap vuruş pozisyonunda tutulduğunda, mızrabın üstte kalan kalan ve aşağıdan yukarıya doğru vurulduğunda tellere temas eden dar ağız; bu ağızla yapılan mızrap vuruşu

Apojiyatür: Çarpmayla elde edilen yan sesin, genellikle esas sesin süresinin yarısını aldığı uzun çarpma türü

Basamak: Bkz. Apojiyatür

Belirli glisando: İlk sesi belirgin bir perde olan glisando türü

Belirsiz glisando: Hangi sestten başladığı net olarak belli olmayan glisando türü

Bolahenk nısfıye: $La = 440$ Hz = neva perdesi kabul edilen akort sistemi; bu akortta ses veren ney cinsi

Çabuk glisando: İlk sesi kısa tutulan glisando türü

Çarpma: Bir esas ses ve bir yan sesin sıralı olarak, mızraplı veya mızrapsız, parmak vurarak veya çekerek, yan sesin esas sese göre kısa zamanlı tınlatıldığı süsleme türü

Çekme: Komşu dik perdedeki yan sesin mızrapla çıkartıldıktan sonra buna basan 2. parmağın aşağıya doğru çekilmesi suretiyle 1. parmağın bastığı esas sesin tınlatıldığı çarpma türü.

Çift mızrap: Alt mızrap ve üst mızrabın sırayla, birlikte ve çok seri olarak kullanıldığı mızrap vuruşu

Flageolet: Tellerin belli noktalarında, parmak perdeye basmadan tel üzerine dokundurularak mızrap vurularak elde edilen armonik sesler

Gecikmeli glisando: İlk sesi uzun tutulan glisando türü

Glisando: Sesin bir perdeden diğer bir uzaktaki perdeye kaydırılması

Grupetto: Asıl notanın bir derece alt ya da üstünden başlayan 3-4 notalık grup

Hızlı glisando: Kısa süre içinde yapılan glisando türü

Kaba yegâh teli: tanburun en üstteki tek teline verilen ad

Kız: La = 440 Hz = gerdaniye perdesi kabul edilen akort sistemi; bu akortta ses veren ney cinsi

Legato: Bağlı çalış; birden fazla sesin tek mızrapla çıkarılması

Mansur: La = 440 Hz = muhayyer perdesi kabul edilen akort sistemi; bu akortta ses veren ney cinsi

Mızrap sarması: Tremoloya Tanburî Küçük Artin tarafından verilen ad

Mızraplı çarpma: Yan ses alt mızrapla olacak şekilde, iki sesin de mızrapla çıkartıldığı çarpma türü

Mızraplı portamento: Ufak ve seri mızrap vuruşları eşliğinde yapılan portamento türü

Mızraplı tril: Her esas sese bir mızrap denk getirilen tril türü

Mızrapsız çarpma: Mızrap kullanılmadan, parmak vurma veya çekmeyle yapılan çarpma türü

Mızrapsız portamento: İlk mızrap haricinde mızrap vurulmadan, yalnızca parmak hareket ettirilerek yapılan portamento türü

Mızrapsız tril: En baştaki esas sese vurulan tek bir mızrap darbesi ve sonrasında çoklu parmak çarpmaları ile yapılan tril türü

Mordan: Bir sonraki ya da bir önceki notayla tek kez yapılan bir tür tril

Oynak perde: İcradaki kullanımında makamın ve/veya ezginin gerektirdiği biçimde, genelde inici ezgilerde pestleşip çıkıcı ezgilerde dikleşen ses perdeleri

Parmak okşaması: Glisandoya Tanburî Küçük Artin tarafından verilen ad

Parmak vibratosu: Parmağın küçük ileri-geri hareketiyle elde edilen titreşim

Portamento: Sesin küçük bir aralık içinde bir perdeden diğerine taşınması

Röpriz: Tekrar; dolap; ölçünün tekrar edileceğini belirten iki noktalı ölçü çizgisi

Sap vibratosu: Sapı sallayarak elde edilen titreşim

Sap yaylama: Sapın mızrap vuruşları esnasında yavaşça ileri ve geri hareket ettirilmesi

Sarı teller: Tanburun alttan ikinci çift teline verilen ad

Ses kaydırma: Bkz. Glisando

Ses taşıma: Bkz. Portamento

Sessiz çarpma: Çarpmayla susturma; Sol elin birinci parmağıyla basılan sesin 3. veya 4. parmakla susturulması yoluyla yapılan çalıs stili

Stakkato: Kesik çalıs; tanburda sessiz çarpmalı çalıs

Süpürde: La = 440 Hz = hüseynî perdesi kabul edilen akort sistemi; bu akortta ses veren ney cinsi

Tarama: Tellerin yukarıdan aşağıya doğru tarar gibi sırayla titreştirilmesi

Tremolo: Mızrabı hızlı bir biçimde alt üst olarak kullanmak; birbirini izleyen seri

arpmaların oluşturduğu hareket; sesin kesintili ya da kesintisiz sürekli tekrarı⁷⁰

Tril: Bir esas sesin bir üzerindeki komşu yan ses ile birlikte ardarda, çok defa tekrarlanması; çoklu apojiyatür

Üst arpma: Yan sesin esas sese göre komşu dik perdede olduğu çarpma türü

Üst mızrap: Mızrap vuruş pozisyonunda tutulduğunda, mızrapın altta kalan ve yukarıdan aşağıya doğru vurulduğunda tellere temas eden geniş ağzı; bu ağızla yapılan mızrap vuruşu

Vibrato: Titreşim, salınım⁷¹

Yavaş glisando: Uzun sürede yapılan glisando türü

Yegâh teli: Tanburun en alttaki çift teline verilen ad

70 İrkin Aktüze, **age**, 606.

71 **age**, 640.

ÖZGEÇMİŞ

11 Temmuz 1981 tarihinde Erzurum'da doğdu. Ortaöğrenimini Kadıköy Anadolu Lisesi'nde, lisans öğrenimini Yıldız Teknik Üniversitesi Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği Bölümünde tamamladı. 2008'de YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine başladı.

Müziğe gitar çalarak adım attı. Elektrik gitarda kendi kendini eğitti. Üniversite öğrenciliği sırasında tanburla tanıştı. Necdet Yaşar'ın Uşşak taksimini dinledikten sonra tanbura yöneldi. Kısa bir müddet Hulusi Babalık'la çalıştıktan sonra Özer Özel'in öğrencisi oldu. Necdet Yaşar'ın YTÜ Sanat Ve Tasarım Fakültesi Müzik Ve Sahne Sanatları Bölümü'nde verdiği Uygulamalı Makam Analizi derslerine 3 yıl boyunca misafir öğrenci olarak devam etti. Lisans öğrencisiyken Prof. Ruhî Ayangil'in çalıştırdığı YTÜ Cumhuriyet Korosu'nun bütün çalışma ve konserlerinde 2 yıl boyunca tanburî olarak yer aldı. O tarihlerden bu yana Ruhî Ayangil ve Özer Özel ile çalışmalarını sürdürmektedir. Saz ve Söz isimli, ilk Türk Müziği e-dergisinin yayın kadrosunda yer aldı. Çeşitli konser, belgesel, TV programı ve albüm kaydında tanbur icracılığı yaptı.